# مجرد توضيح

منذ أربعة عشر عاماً ومجلة « المعرفة » تباع بسعر زهيد لا يغطي نفقات اصدارها بحال من الاحوال . ومع انه في خلال هذه الاعوام ، طرأ ارتفاع كبير على أسعار الورق وصل الى عدة أضعاف ما كان عليه، وطرأ ارتفاع مماثل على أجور الطباعة وما يتصل بها من نفقات ، فان « المعرفة » حرصت على المحافظة على سعرها .

وكانت تصدر في ذلك عن قناعة راسخة بأن « المعرفة » مشروع ثقافي وليست سلعة تجارية تخضع لاعتبارات الربح والخسارة ، وان وزارة الثقافة والارشاد القومي تستطيع ان تتحمل هذا الارتفاع في الاسعار ، وأن لا تحمل القارىء اية زيادة في سعر المجلة .

غير انه حدث في الفترة الاخيرة أن لجأت جميع المجلات الثقافية العربية الى رفع أسعارها ، ووصل سعر بعض هذه المجلات الى رقم غير معقول وغير مقبول . ووجدت «المعرفة» نفسها في وضع لا تستطيع معه الا ان تجاري بقية مجلات الوطن العربي ، وأن تعمد الى رفع سعرها بنسبة محدودة جدا لا تتناسب على الاطلاق مع الارتفاع الذي طرأ على اسعار الورق وأجور الطباعة ، ومع الارتفاع الذي طرأ على أسعار المجلات الثقافية العربية المماثلة .

ليس هذا دفاعا عن اجراء وجدنا انفسنا مضطرين الى اتخاذه تحت الحاح مجموعة اعتبارات ، ولكنه مجرد توضيح لاجراء كنا نتمنى عدم اللجوء اليه ، لولا الاعتبارات العديدة التي أوضحناها والتي نرجو أن يتفهمها القارىء على حقيقتها .

رئيس التحرير

قضايا قومية

# الوحدة : من معها ومن عليها ؟

## ٢

جورج صدقني



● « ... المؤتمرات الصهيونية منذ بدئها ، وبشكل مستمر ... تنظر الى الوحدة العربية على انها العدو الاول » .

● « ان العدو يدرك خطورة الوحدة العربية ... ولهذا تقوم استراتيجيته في المجالات المختلفة على تمزقنا نحن ، في الحرب كما في السياسة » .

● « كلنا يعرف أن اسرائيل قامت وخطتها الابدية تعتمد على تمزق الصف العربي ... ان استراتيجية اسرائيل ، منذ ان قامت ، تقوم على تمزقنا ، وستبقى كذلك » .

● « ان اي تقارب ... بين أي قطرين عربيين ــ ولا سيما اقطار المواجهة ــ يقيم الدنيا في اسرائيل ويقعدها » .

**حافظ الأسد**

في القسم الاول من هذه المقالة (١) ، بدأنا باستعراض أعداء الوحدة ، ولكن المجال لم يتسع لنا للحديث إلا عن عدو واحد من اعدائها ، فتناولنا

---

(١) انظر مجلة « المعرفة » الدمشقية ، العدد ١٧٠ ، نيسان ١٩٧٦ .

**الاستعمار والامبريالية** بالبحث ، وانتهينا إلى إثبات جملة من الحقائق يمكن تلخيصها في النقاط التالية :

١ ـ ان التجزئة فرضت فرضاً على الامة العربية بإرادة خارجية تتناقض مصالحها مع مصالح العرب تناقضا جذريا . وهذه الارادة الخارجية هي إرادة الاستعمار : **فالاستعمار هو صانع التجزئة وخالقها.**

٢ ـ **الاستعمار والامبريالية يبذلان كل طاقاتهما من اجل بقاء التجزئة وتكريسها وتعميقها** ، إدراكاً منهما أن التجزئة وسيلة استمرار نفوذهما واحتكاراتهما في الوطن العربي .

٣ ـ التناقض الحاد القائم بين الاستعمار والامبريالية من جهة ، وبين حركة النضال من أجل الوحدة العربية يؤكد **ان الوحدة العربية تعبر عن حاجة الجماهير إلى التحرر ، وأن حركة الوحدة العربية حركة تحررية .**

٤ ـ إن موقف اللامبالاة ـ او موقف الحياد ـ من قضية الوحدة العربية موقف يستفيد منه الاستعمار وتستفيد منه الامبريالية . **أما التمسك بالتجزئة ورفض الوحدة العربية فهو موقف معاد لمصالح الشعب العربي ويخدم بالنتيجة مصالح الاستعمار والامبريالية .**

٥ ـ **الوحدة طريق لبناء الاشتراكية** ، لان العمل من اجل الوحدة هو بالضرورة عمل من أجل الاشتراكية ، ولأن الجماهير العربية لن تستطيع بناء الاشتراكية بكامل ابعادها قبل تحرير الوطن العربي تحريراً نهائياً من النفوذ الاستعماري الامبريالي بجميع أشكاله وألوانه ، ولن يكون هذا التحرير كاملا مع بقاء التجزئة . **إن التحرير الكامل لايتم إلا بالقضاء على التجزئة ، أي بتحقيق الوحدة .**

فلنتابع استعراض أعداء الوحدة .

**ثانياً ـ الصهيونية العالمية :**

يخطر ببالي ، قبل الدخول في الموضوع ، ان قائلاً قد يقول : الصهيونية العالمية عدوة للوحدة العربية ؟ هذه حقيقة معروفة للقاصي والداني ، وهي ترقى إلى مرتبة البداهات . فلماذا نتجشم عناء إثبات حقيقة بسيطة ومعروفة ؟

في الرد على مثل هذا السؤال اقول : ما الحيلة إذا كان **بعض** الناس ينسون **بعض** الحقائق البسيطة المعروفة ، او يتناسونها ، وينسون بعد ذلك النتائج الطبيعية المترتبة على هذه الحقائق ، او يرون في هذه النتائج اموراً قابلة للجدال والمناقشة ؟ في مثل هذه الحالة يصبح التذكير مطلوباً ومفيداً ، بل ضرورياً إلى أقصى حد .

* * *

قامت النظرية الصهيونية ــ بوجه عام ، وبغض النظر عن كثير من التفاصيل ــ على ثلاث افكار رئيسية ، سلمت بها وجعلت منها اساساً لتسويغ اهدافها المعلنة . هذه الافكار الثلاث ، وبإيجاز شديد ، هي :

١ ــ **اليهود** « شعب » ، بل هم « شعب الله المختار » ، **اي انهم** شعب ممتاز او متفوق على غيره من الشعوب .

٢ ــ **هذا** « الشعب » مشتت في جميع انحاء الارض ، وقد عانى ، على **مر العصور** ، وفي كل مكان ، صنوف الاضطهاد والظلم ، **التي وصلت** الى حد المذابح الجماعية .

٣ ــ فلسطين كانت ، قبل حوالي الفي عام ، الوطن الاصلي «للشعب» اليهودي .

بناء على هذه الافكار الثلاث ، طرح الصهاينة حلمهم « للمسألة اليهودية » وبدؤوا يدعون الى جمع شتات اليهود في دولة تقام لهم على ارض فلسطين ، لان فلسطين « وطنهم الاصلي » ولان لهم « حقا تاريخيا » فيها ، وعبروا عن هدفهم هذا بشعارهم المشهور « ارض بلا شعب لشعب بلا ارض » ، ثم اقاموا الهيئات والمؤسسات والوكالات المتخصصة في سبيل بلوغ هدفهم ، الى ان نجحوا في السنة ١٩٤٨ في اقامة دولة الكيان الصهيوني في فلسطين بالتواطؤ مع الاستعمار والامبريالية .

نريد من هذا العرض السريع ان نصل الى تحديد الاصول الفكرية لموقف الصهيونية الثابت من قضية الوحدة العربية . اننا نرمي الى القاء مزيد من الضوء على طبيعة العداوة التي تكمن في صميم الفكرة الصهيونية

لحركة القومية العربية ، ولا نرمي ، في الاساس ، الى عرض تفاصيل النظرية الصهيونية ، ولهذا اكتفينا بهذه الخلاصة الشديدة الايجاز . ومع ذلك ، فانه لا يسعنا ـ رغم ان المجال ليس في الاصل للمناقشة ـ ان ننتقل الى استعراض المواقف السياسية المترتبة على هذا الفكر ، قبل أن نفضح تهافت الافكار الثلاث المذكورة آنفا ، وبايجاز شديد ايضا.

١ ـ لا يؤلف اليهود شعبا ، بل هم ينتمون في الواقع الى شعوب مختلفة ومتعددة . واليهود هم اتباع ديانة معينة ، هي اليهودية ، ولا تكفي رابطة الدين التي تجمع بينهم لكي يصبحوا شعبا . فلو طبقنا هذه القاعدة لصح أن نقول ان المسيحيين مثلا يؤلفون شعبا واحدا ، سواء أكان هؤلاء المسيحيون فرنسيين او امريكيين او نرويجيين او ايطاليين الخ .. ولصح هذا القول على غيرهم من اتباع الديانات الاخرى . ان الاخذ بهذه القاعدة ـ بالاضافة الى انها قاعدة غير صحيحة ـ كفيل بنسف كيانات جميع دول العالم القائمة في الوقت الحاضر ، لانه لا يوجد ـ أو على الاقل من النادر أن يوجد ـ شعب ينتمي ابناؤه بكاملهم الى ديانة واحدة . ان الانتماء الديني يختلف عن الانتماء القومي اختلافا تاما ، ولذلك فان اتباع الديانة اليهودية ـ شأنهم في ذلك شأن اتباع الديانات الاخرى ـ ينتمون الى قوميات متعددة ، والقول بانهم يشكلون شعبا او قومية يتناقض مع معطيات العلم والواقع تناقضا كاملا .



الادهى من هذا كله أن النظرية الصهيونية لا تكتفي بالقول بان اليهود يؤلفون شعبا ، بل تزيد على ذلك قولها بأن هذا الشعب شعب « مختار » او متفوق . وفي دحض هذه الفكرة نقول ان فكرة « الشعب المختار » فكرة غيبية مستمدة من عقيدة دينية معينة ، ولا يمكن لحقائق السياسة الدولية المعاصرة أن تقوم على عقيدة غيبية . زد على ذلك أن أبرز فكرة في النظريات العرقية أو العنصرية هي القول بتفوق شعب معين على غيره من الشعوب ، أو القول ـ بوجه أعم ـ بتصنيف الشعوب في مراتب ودرجات متفاوتة ، لا بحسب الدرجة التي بلغها واقع التقدم في المجالات المختلفة لدى هذه الشعوب ، بل بحسب الطاقات الكامنة لدى كل شعب، فشعب خلق لكي يكون سيدا على الشعوب الاخرى ، وشعوب خلقت لكي

تكون مسودة الى الابد . وهذه النظريات العرقية العنصرية كلها ــ فوق انها لا تقوم على اي أساس من العلم ولا الاخلاق ــ تتناقض مع المسيرة الصاعدة للتقدم الانساني كله تناقضا كاملا . والنظرية الصهيونية مثال نموذجي يجسد هذا النوع من النظريات تجسيدا تاما ، فلا مفر للصهيونية من وصمة العنصرية . انها نظرية غيبية ، ونظرية عنصرية ايضا .

٢ ــ اما قضية الظلم والاضطهاد، او«اللاسامية»، او التمييزالعنصري الذي تعرض له اليهود على مر العصور وفي كل مكان ، فما يهمنا منها ــ وبغض النظر عن الاسباب التي ادت اليها ــ هو انها استخدمت ــ وما تزال تستخدم ــ حجة لتسويغ الفكرة الصهيونية القائلة بحل « المسألة اليهودية » عن طريق لم" شتات اليهود من جميع أنحاء الارض ، واقامة دولة لهم في فلسطين ، وبذلك يتحررون من الظلم والاضطهاد . وليس ادل على انها حجة مما كشفته الوثائق في السنوات الاخيرة من تواطؤ بين الحركة الصهيونية العالمية وبين عدد من الاقطاب النازيين على زيادة حدة الاضطهاد ضد اليهود ، من اجل تغذية الهجرة اليهودية الى فلسطين ــ وكانت معالم اضمحلالها قد أخذت تلوح في الافق ــ بدفقات جماعية جديدة هاربة من الاضطهاد النازي .

ان الحل الطبيعي « للمسألة اليهودية » ليس ــ على كل حال ــ في جمع اليهود من جميع أنحاء العالم في دولة خاصة بهم ، بل ان الحل الطبيعي هو ــ بكل بساطة ــ في عدم اضطهادهم ، وفي اندماجهم في المجتمعات التي يعيشون فيها ، مع العلم ان اقامة الكيان الصهيوني في فلسطين قد تمت في الوقت الذي اصبح هذا الاضطهاد فيه جزءا من الماضي ، وغدا سلاحا ناجعا من اسلحة الصهيونية العالمية ، تنبشه من ادراج هذا الماضي كلما لزم الامر ، وتلوح به في وجه شعوب العالم لكي تثير لديها عقدة الشعور بالذنب ، من اجل تغطية الحالة الجديدة المعاكسة والمتمثلة في السيطرة المتزايدة للصهيونية العالمية على بعض الاوساط الدولية من جهة ، وتغطية التمييز العنصري الذي تمارسه الصهيونية على أكثر من صعيد من جهة أخرى .

حتى لو سلمنا جدلا بان الحل الطبيعي لهذه المسألة هو في جمع يهود العالم في دولة خاصة بهم ، فان العرب هم آخر من يستحق أن يكون الحل على حسابه ، لأن العرب كانوا ، على امتداد تاريخهم ، ابعد امة عن ممارسة الاضطهاد ، ولعلهم الامة الوحيدة في العالم التي استطاعت ـ بدافع من قيمها ومثلها العليا التي حملتها الى العالم ـ ألا تضطهد اليهود ، بل ان تعاملهم معاملة كريمة سمحاء .

٣ ـ ليس صحيحا أن فلسطين كانت قبل الفي عام الوطن الاصلي لليهود . واذا كان صحيحا ان العبرانيين اقاموا في فلسطين ردحا من الزمن في تلك المرحلة التاريخية السحيقة ، فان شعوبا أخرى قد سبقتهم الى الاقامة فيها ، وشعوبا غيرها قد حلت فيها بعدهم كان آخرها شعبها العربي الحالي. ثم أن العبرانيين المعروفين تاريخيا هم غير اليهود المعاصرين: فمن المعروف ان الديانة اليهودية قد تحولت في القرون الاولى للميلاد ، وبتأثير انتشار الديانة المسيحية ، من ديانة مغلقة على العبرانيين وحدهم الى ديانة تبشيرية أخذت تنافس المسيحية في اكتساب الاتباع . وكانت النتيجة الطبيعية لهذا التحول أن افرادا وجماعات من شعوب متعددة اعتنقت الدين اليهودي ( من المعروف مثلا ان عددا من القبائل **العربية** كانت تعتنق اليهودية عند ظهور الاسلام ) ، بل لقد تجاوز الامر الافراد والجماعات في بعض الاحيان الى دخول شعب بكامله في حظيرة الدين اليهودي ، كما حصل عندما اعتنق اليهودية ملك مملكة الخزر ، التي كانت واقعة على شواطىء بحر قزوين ، وفرض اعتناقها على جميع افراد الشعب الخزري ، وهذا الشعب هو غير العبرانيين بالطبع ، بل انه لا يمت الى اي شعب من الشعوب السامية المعروفة بصلة . وهكذا يتضح بجلاء أن اليهود المعاصرين هم غير العبرانيين التاريخيين ، وبالتالي لم تكن فلسطين وطنا لهم في اي وقت من الاوقات . بل انه من الثابت ان نسبة كبيرة من اليهود المعاصرين يرجعون في اصولهم الى شعوب غير سامية . وهذا يفضح من جهة اخرى اسطورة النزعة اللاسامية ، التي طالما استخدمتها الصهيونية العالمية سلاحا ماضيا للارهاب الفكري

في دعاوتها العالمية ، حتى انها لم تتورع عن الصاق تهمة اللاسامية بالساميين انفسهم ، اي بالعرب .

حتى لو سلمنا جدلا بأن فلسطين كانت قبل الفي عام الوطن الاصلي لليهود المعاصرين ، فان هذا لا يعطيهم « حقا تاريخيا » في انتزاع فلسطين من ايدي سكانها العرب ، لاننا ، لو اخذنا بأسطورة « الحق التاريخي » هذه ، لكان علينا ان نسلم بالحق التاريخي للاتراك في ان يعودوا الى آسيا الوسطى ، وللاسبان في ان يعودوا الى امريكا اللاتينية ، وللعرب في ان يعودوا الى اسبانيا ، وللايطاليين في استعادة أراضي الامبراطورية الرومانية القديمة ، اي لكان علينا ، بكلمة اخرى ، ان نسلم بنسف العلاقات الدولية القائمة في عالمنا المعاصر من الاساس .

اما الشعار الصهيوني القائل « ارض بلا شعب لشعب بلا أرض » ، فلا يحتاج الى مناقشة ، لانه اصبح مفضوحا امام الراي العام العالمي كله .

* * *



يتضح مما سبق كله مدى تهافت الاسس الفكرية التي قامت عليها النظرية الصهيونية ، ويتحقق لدينا انها نظرية عنصرية عرقية تقوم على افكار غيبية ، وليس على اسس علمية موضوعية . ان النظرية الصهيونية مثال نموذجي للنظريات القومية الرجعية العنصرية القائمة على اساس التعصب القومي ( الشوفينية ) .

ليست الافكار الاساسية في النظرية الصهيونية اسسا نظرية عقلانية بمقدار ما هي ستار فكري فارغ استخدم لاخفاء حقيقة الصهيونية عن الانظار . ان حقيقة الصهيونية تتمثل في انها حركة استعمار استيطاني ظهرت في اواخر القرن التاسع عشر ، أي في أوج نشاط الاستعمار الاوروبي الذي كان نتيجة طبيعية من نتائج ازدهار النظام الراسمالي . ان الراسماليين هم الذين قدموا للحركة الصهيونية التمويل اللازم لاقامة المستعمرات على ارض فلسطين ، كما ان الراسماليين هم الذين وقفوا وراء الاستعمار في كل مكان . ان الاستعمار الاستيطاني الصهيوني وجه من وجوه الاستعمار العالمي ، وجزء لا يتجزأ من حركات الاستعمار

الاستيطاني في العالم . ولعله من المفيد في هـذا المجال أن نـذكر بأن هرتزل ) مؤسس الصهيونية العالمية كان يرى في ( رودس ) مؤسس النظام الاستعماري الاستيطاني في روديسيا مثله الاعلى ، وان نذكر بالعلاقة الوثيقة التي كانت قائمة بينهما .

لعل هذا كله يكشف سرا من أسرار الحلف الشيطاني بين الصهيونية من جهة وبين الاستعمار والامبريالية والاستعمار الاستيطاني ( لاتزال اوثق العلاقات تربط بين الكيان الصهيوني وبين النظامين العنصريين في روديسيا وجنوب افريقيا ) من جهة اخرى . غير ان السر الاكبر ، الذي يكمن وراء هذا الحلف الشيطاني الثابت والمستمر ، يتمثل في هـدف مشترك بين الصهيونية والاستعمار والامبريالية ، الا وهو محاربة فكرة القومية العربية ومنع قيام الوحدة العربية بأية وسيلة ، وبأي ثمن .



يقول ( حاييم وايزمن ) أول رئيس لدولة الكيان الصهيوني فيمذكراته انه كان ، في الفترة التي سبقت صدور وعد بلفور ، في بريطانيا يكثف اتصالاته بأعضاء الوزارة البريطانية لاقناعهم باصدار الوعد المذكور ، ويذكر تفصيلات كثيرة حول هذه الاتصالات ، وحول النصوص المقترحة للوعد . ويروي أيضا أن الوزير الشاب ونستون تشرشل ( كان وزير البحرية في ذلك الحين ) كان عنيفا في معارضته لفكرة اقامة « وطن قومي » لليهود في فلسطين ، ومعارضا بالتالي لاصدار الوعد . ويشير وايزمان الى انه كان يخشى معارضة تشرشل بالذات ، لانه كان بليغ الحجة قادرا على الاقناع ويمكن له ، بالتالي ، ان يكون ذا تأثير حاسم في سير مناقشة مجلس الوزراء . ثم يروي وايزمان انه لقي تشرشل مرارا وحاول اقناعه وكسب وده شارحا له ما لاقاه اليهود من عنت واضطهاد ، وأن هذا هو الحل الوحيد الذي فيه خلاصهم . واستمر ذلك دون جدوى الى ان انتبه وايزمان الى أن السبيل الى اقناع تشرشل لا يكون بأن يبين لـه مصلحة اليهود في اقامة وطن قومي في فلسطين ، بل بأن يبين له بأن لبريطانيا مصلحة في ذلك أيضا . وعندما لقيه مرة أخرى قال له : أؤكد لك ان لبريطانيا مصلحة في قيام وطن قومي لنا في فلسطين . هل مـن مصلحتكم ان يكون العرب اقوياء ؟ هـل تريدون أن يتحـدوا ؟ اسمع

نصيحتي : اقيموا لنا وطنا قوميا في فلسطين فنكون كالاسفنجة او كالارض الواطئة تمتص موارد المياه من حولها . اقيموا لنا وطنا قوميا في فلسطين فنحمي لكم طريق الهند وقناة السويس ، ونكون حاجزا يفصل العرب في آسية عن العرب في افريقية ؟ أليس لكم مصلحة في ذلك ؟

وهكذا اقتنع تشرشل بالفكرة ، وصدر الوعد ، ثم اصبح من اعرق مؤيدي الصهيونية ، وظل كذلك الى النهاية .

هذه القصة تلقي ضوءا ساطعا على ذلك الحلف الشيطاني الذي اشرنا اليه ، وتوضح بجلاء « وظيفة » الكيان الصهيوني في المنطقة ، وهي تتلخص في كونه قاعدة عسكرية تحمي المصالح الاحتكارية للاستعمار والامبريالية في الوطن العربي ، وتضعف العرب لانها تستنزف مواردهم من جهة ، وتقف حائلا دون استعادة وحدتهم القومية من جهة اخرى .

ان الصهيونية تدرك حقيقة الصراع القائم بينها وبين حركة القومية العربية ، وتعرف أنه صراع قومي مصيري ليس له اي مخرج على المدى البعيد الا بانتصار حاسم ونهائي لأحد الطرفين . لهذا لا تستطيع الصهيونية أن تتساهل في قضية الوحدة العربية ، فهي تدرك جسامة الخطر الذي تمثله هذه الوحدة عليها . ان قضية الوحدة العربية قضية مصيرية بالنسبة الى العرب ، ولكنها قضية مصيرية بالنسبة الى الصهيونية ايضا . انها قضية مصيرية بالنسبة الى العرب بمعنى انها خشبة الخلاص التي تحقق وجودهم القومي الطبيعي وتحررهم من ربقة السيطرة الاستعمارية والامبريالية . وهي قضية مصيرية بالنسبة الى الصهيونية بمعنى سلبي ، أي ان انتصار حركة القومية العربية وقيام الوحدة العربية يمثل نفيا واقعيا للنظرية الصهيونية ، والغاء مؤكدا لها على ارض الواقع .

ليس غريبا ، بعد هذا كله ، أن تنظر الصهيونية الى الوحدة العربية على انها **العدو الاول** ، وليس غريبا ان تقوم استراتيجيتها الثابتة على محاربة الوحدة العربية محاربة مستمرة ومناصبتها العداء ، وليس غريبا ايضا ان تعتمد خطتها الابدية على خلق اسباب التمزق العربي ، في الحرب كما في السياسة .

لهذا تبذل الصهيونية قصارى جهدها لبث النظريات القومية المزيفة ونشرها في جميع أنحاء الوطن العربي ، ولهذا تنكر الصهيونية وجود قومية عربية ــ على غرار انكارها وجود الشعب الفلسطيني ــ وتزعم ان سكان « المنطقة » ينتمون الى قوميات متعددة بتعدد انتماءاتهم الدينية والطائفية والعرقية . والصهيونية تريد بهذا أن تصيب عصفورين بحجر واحد : فهي تريد ترويج نظريتها الدينية العرقية وتعميمها على جميع سكان « المنطقة » لتسويغ هذه النظرية من جهة ، ولتمزيق الوحدة القومية للعرب من جهة أخرى .

ولهذا وقفت اسرائيل دائما مع كل عدوان خارجي على الامة العربية، ومع كل مغتصب لأي جزء من الوطن العربي : فالاعلام الصهيوني لا « يخطىء » مرة واحدة في تسمية الخليج العربي ، اذ يطلق عليه دائما اسم الخليج «الفارسي» ، وهو ضد عروبة اللواء وعربستان على الدوام. والى جانب أن تاريخ اسرائيل برمته هو تاريخ عدوان مستمر واعتداءات متكررة على الارض العربية ، فقد وقفت دائما مع الاستعمار ضد تحرر اي قطر من الاقطار العربية : ومن ابرز الامثلة على ذلك مشاركتها كمخلب قط في العدوان الثلاثي في العام١٩٥٦ ، ووقوفها حتى النهاية مع الاستعمار الفرنسي في الجزائر .



ولهذا أيضا تشعر اسرائيل بالسعادة عند نشوب اي نزاع بين اي قطرين عربيين من أقصى المشرق الى اقصى المغرب . انها ، في مثل هذه الحالة ، تقف بثبات مع النزاع ومع تأجيجه واستمراره . ولهذا أيضا كان « اي تقارب ... بين اي قطرين عربيين ــ ولا سيما اقطار المواجهة ــ يقيم الدنيا في اسرائيل ويقعدها » .

واذا كان اي تقارب بين اي قطرين عربيين يقيم الدنيا في اسرائيل ويقعدها ، فماذا تفعل الوحدة العربية في اسرائيل ؟

ان اسرائيل ترى في الوحدة العربية عدوها الاول ، وتدرك أن هذه الوحدة تمثل خطرا حقيقيا ماديا ملموسا عليها ، لانها تعرف أن الصراع العربي الصهيوني ليس صراعا من النوع الذي ينتهي بحلول وسط ــ مهما كانت الاسماء التي يمكن ان تطلق على هذه الحلول الوسط ــ بل هو صراع مصيري لا مخرج منه الا بانتصار حاسم ونهائي لاحد طرفي الصراع.

ان قيام الوحدة العربية يمثل في نظر الصهيونية خطر اقتراب الصراع العربي - الصهيوني من نهايته **الطبيعية** ، اي انتصار القومية العربيــة واندحار الصهيونية .

ان اسرائيل لا تدرك ان الوحدة العربية عدوها الاول وحسب ، بل انها - والحق يقال - تتصرف على أساس من هذا الادراك ، فتضعنفسها في موضعها الطبيعي **عدوا اول للوحدة العربية** .

ولا تقتصر عداوة اسرائيل للوحدة العربية على الحاضر والمستقبل فقط ، **اي** لا تقتصر عداوتها على وحدة قائمة بالفعل ووحدة محتملة في المستقبل ، بل تمد عداوتها الى الماضي ايضا : فقبل أيام قليلة كانت اذاعة **اسرائيل** بالعربية تستعرض في برنامج خاص تجارب **الوحدة العربية** في الماضي القريب ، وتلح الحاحا مفضوحا على ان هذه التجارب **اخفقت** جميعا ، **فكأنها** تريد أن توقع في **الاذهان** استنتاجا **خاطئا مؤداه ان** عدم نجاح التجارب الوحدوية السابقة يعني ان اية وحدة عربية في المستقبل **لن يكتب لها النجاح !!**



ان اسرائيل لم تغفر للعرب نضالهم في سبيل الوحدة : **فليس من** قبيل المصادفة ان توقيع اتفاقية سيناء قد تم في أول ايلول ( ذكرى قيام اتحاد الجمهوريات العربية ) ، وأن تنفيذ بنودها قد تم في الثاني والعشرين من شباط ( ذكرى قيام الوحدة بين سورية ومصر ) ، فكأن اسرائيل تريد بذلك ان تلطخ ذكرى الوحدة بالعار ، وكانها تريد أن تقول للعرب : ان زمن الوحدة قد ولى ، وبدأ عهد اتفاقية سيناء !!

لا نستطيع بعدهذا كله الا اننقول **ان كل من يقف موقفا معاديا للوحدة العربية يقدم بموقفه هذا - عن قصد أو عن غير قصد ، وبغض النظر عن النية الكامنة وراء هذا الموقف - خدمة مجانية لاسرائيل والصهيونيــة العالميــة .**

* * *

بهذا نكون قد انتهينا من الحديث عن عدوين من اعداء الوحـدة : الاستعمار والامبريالية ، والصهيونية العالمية . ويبقى للوحدة العربية اعداء آخرون ، سنتابع الحديث عنهم في المقالة القادمة .

# المعراج

## دراسة في الرمز والرؤيا

د. نذير العظمة



لم تحظ قضية المعراج بالعناية الكافية في دراساتنا وبحوثنا رغم خطورتها وعظم مكانتها في الآداب الاسلامية وتقاليدنا الأدبية . لقد أهملها النقاد اهمالا يكاد يكون تاماً واعتبروها من باب القصص الديني المعني بمسائل غيبية ولاهوتية لا تمس حياتنا على هذه الأرض.فالاسراء من مكة إلى بيت المقدس والصعودمنهناك إلى السموات السبع ورؤية الرسول الا نبياء الموكلين بكل سماء وزيارة جهنم ووصف أهوالها والمعذبين فيها والجنان والمنعمين بفردوسها والملائكة وأشكالها وأوصافها قد تحجب المغازي الرمزية التي تحتوي عليها هذه القصة والمعاني الروحية التي ترمي اليها .

لقد سيطرت روح اليقظة القومية على الاتجاهات الفكرية في أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين وساد الميل إلى عصرنة الأجهزة والمؤسسات الموروثة في السياسة والاجتماع والإقتصاد والتربية والتعليم فوقف المفكرون العرب وقفة فاحصة ومتحفظة منبعض أنظمتنا الروحية في أشكالها المتأخرة البالية .

كان جل همهم محصوراً في بناء الحاضر الذي يتجه اتجاهاً متزايداً نحو العلوم الحديثة وضرورة التفكير المستقل وأسبقية عناصر الاصالة والمعاصرة على النبش في خزائن الماضي

مما أدى إلى اهمال أشكال وأنواع أدبية لا تنسجم مع روح العصر كالمدح والهجاء في الاغراض والمقامة في الأنواع وقصص المعراج الديني .

كان من بعض أسباب هذا الاهمال أيضاً غلبة الاساليب البيانية السقيمة التي سادت معظم روايات القصة في عصور الانحطاط الأدبي فضاع بناؤها الأساسي وابداعها التصويري وغناها البياني والاسلوبي خلق ديباجه متورمة من النثر المسجع المثقل بالتكرار والاعادة للموروث من مخيلتنا في عصورها الزاهية .

كما ضاعت صلة قصة المعراج بنظامها الروحي والفكري وجذوره الأصلية؛هذا النظام الذي أعطى وأثمر للعالم ثمرات روحية تجاوزت الحدود المحلية والاقليمية والقومية وخرجت إلى العالم والانسانية بوجه مبدع وروح مبتكر صار فخر تراث أمم الشرق والغرب ومشاعاً بينهم .

وحال قصص المعراج كحال قصص ألف ليلة وليلة ظلت خارج دائرة البحث الادبي الرصين حتى جاء بعض المستشرقين فنفضوا عنها غبار الاهمال وأبرزوا ما فيها من غنى التراث مضامين وأشكالا،وجلوا قيمها التاريخية والاجتماعية والأدبية فانتبه إليها بحاثنا وكتابنا فأولوها شيئاً من الاهتمام والعناية .



ويجدر بالذكر أن أهل الحديث والرواية قد حققوا أحاديث الاسراء والمعراج فضبطوا أصولها واثبتوا أسانيدها وروواياتها وبينوا ثقاتها وطبقاتهم فجاءت موجزة معبرة واحتفظت بشكل الحديث الذي يرمي إلى الأخبار والإعلام لعبرة تعبير أو حكمة تستفاد أوقاعدة تتبع في حياة صالحة متوازنة .

ورواية البخاري ومسلم هي من هذا النوع الموجز السريع الذي يهدف إلى التعليم والاعتبار والوعظ لا إلى الادهاش والمفاجأة والرمز أو الكشف عن أسرار النفس وتلقينها كما هو الحال في روايات المتصوفة والقصاص وأهل الأدب .

تتزايد يوماً بعد يوم اهتمامات الشعوب بمصادر الأدب الفلكلوري فكراً ومضموناً، أسلوباً وتصويراً . ان كثيراً من الجامعات تنشىء دوائر خاصة بدراسة هذا النوع المتميز من الأدب الذي بقي تراثاً حياً في ذاكرة الشعوب ومادة غنية في أفواههم يتناقلونه من جيل إلى جيل كما للقصص الشعبي والديني والملاحم .

وقصص المعراج أشبه ما تكون بملحمة دينية وكونها من أدب الرحلة فهي تمت بالنسب إلى سابقتها « جلقامش » السومرية فالمشابهات بينهما كثيرة في الأطار والتفاصيل والمسار

العام والجزئيات . فالمعراج كقصة خرجت من دائرة الحديث الذي يضبط بالرواية وصارت لوناً من ألوان الأدب الشعبي والديني .

لقد أضاف أهل القصص إلى الأصل الذي رواه مالك ابن أنس وابن عباس وأبي اسحق في السيرة وغيرهم أضافات مكتسبة أو مبتكرة من تراث الأمم التي عربها الاسلام أو أدخلت في حوزته السياسية والحضارية .

فلذا يتجلى لنا المعراج وثيقة فكرية أدبية تصور لنا آراء المسلمين وتصوراتهم فيما وراء الطبيعة كما تزودنا بأنماط من وجهات النظر والتفكير في صلة الإنسان بالله والإنسان بالإنسان والإنسان بالكون وتلقي أضواء كاشفة على المعتقدات والانظمة الروحية والاجتماعية وخاصة في التصوف .

لقد اكتفى القرآن بالالماع إلى حادثة الاسراء دون المعراج من مكة إلى بيت المقدس في الآية الكريمة « سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا أنه السميع البصير » (٢) . لكنه لم يشر صراحة إلى حادثة المعراج إلى السماء، رغم أن أهل التصوف يصرون على تفسير آيات سورة النجم بأنها تتحدث عن عروج الرسول الأعظم إلى السماء ورؤية وجه الحق جل جلاله (٣).



فهم يخرجون الآيات من حيز الزمان والمكان والمناسبة ويفسرونها تفسيراً رمزياً يدعم وجهة نظرهم . يعتقدون أن كلا من الإسراء والمعراج قد وردا في كتاب الله عز وجل وأن العروج إلى السماء والوصول إلى وجه الحق والمشاهدة هي آداب قرآنية اسبغت نعمتها على الرسول العربي فكذلك يمكن اسباغها على المجاهدين المتطهرين المتعبدين من عباد الله .

وتكاد عقيدة وحدة الشهود تشكل حجر الزاوية في بناء نظامهم الروحي والفكري فهم لذلك يصرون على تفسير سورة النجم بهذه الصورة أي انهم يفسرونها تفسيراً رمزياً يتمركز حول رؤية نور الباري ومشاهدته والوصول إليه .

## رؤيا البسطامي

كان أهل التصوف السباقين في الاستفادة من قصة المعراج ومغازيها الروحية . فإطار المعراج ومضمونه ومراميه يكاد يكون لنا مرآة تعكس لنا نظام الطريق الصوفي ومساره ومعتقداته . فالبسطامي أبو يزيد ٨٧٥م في رؤياه المعروفة بمعراج أبي يزيد ينسج على منوال

هذه القصة الرمزية فيتصور طيراً يحمله ويعرج به إلى السماء فيصف لنا الملائكة والآيات التي يشاهدها في كل سماء حتى ينتهي به الصعود إلى السماء السابعة حيث يرى الرسول ومن ثم يتجه إلى الباريء الخالق فينعم برؤية نوره والوصول إليه . ومغزى رؤيا البسطامي رضوان الله عليه هو أنه أعطى ملك السماوات وما فيها من آيات كبرى ولكنه فضل عليها السفر إلى الحق والوصول إليه والتوحد بشهوده ، ولما كانت هذه الرؤيا تختصر لنا آداب السلوك على الطريق الصوفي وبلوغ وحدة الشهود بين الخالق والمخلوق لذا جاءت موجزة مفيدة فحافظت على تركيب وإطار القصة كما وردت في الاصول ولكنها من حيث المضمون تطورت تطوراً كبيراً وانتقلت من قصة دينية تاريخية إلى قصة رمزية تتجلى عن معتقدات التصوف من عودة الفرع إلى الأصل والقطرة إلى البحر وتنعم المخلوق بنور الخالق . ولما كان البسطامي يحب الله لوجهه لا خوفاً من غضبه أو رغبة في ثوابه أسقط الزيارة إلى الجحيم والفردوس مبقياً على مسار القصة في الرحيل إلى الباريء والوصول إليه والتوحد بمشاهدته .

وأسلوب البسطامي هو أسلوب الشطحات الرؤية والإشارات الاشراقية التي تعتمد التصوير والرمز والإيماء دون الصراحة والافصاح .

وهكذا فإن البسطامي هذا الصوفي الرؤوي فتح الطريق أمام غيره من المتصوفية الاستغلال الطاقة الرمزية المعبرة لهذه القصة العظيمة . وأصبح المعراج القصة المفضلة عندهم وارتبطت أيما ارتباط بتفكيرهم وتكوينهم الروحي ومعتقداتهم ورموزهم .

## معراج محيي الدين ابن عربي ورمزيته

ثم جاء محيي الدين ابن عربي ( ١٢٤٦ م ) فألف كتاباً كاملاً سماه « الإسراء إلى مقام الأسرى » يصور لنا فيه عروج الروح من عالم الكون إلى عالم الأزل فيسري به من الأندلس إلى بيت المقدس ومن هناك يصعد إلى أفلاك السماوات السبع فالعرش فالكرسي وسدرة المنتهى واللوح المحفوظ ، ومنها إلى عوالم الملأ الأعلى .

وقد صاغ ابن عربي كتابه بأسلوب مسجع تغلب عليه الاشارات والرموز الصوفية فصور استعارات الكتاب في مجملها تحمل معاني مزدوجة : عادية وترتبط بأصولها من العلوم الإسلامية كالحديث والفقه والتفسير والفلك والتاريخ والتصوف . ورمزية تكشف عن أسلوب تعليمي تلقيني تبين معاني الطريق الروحي للسالك ومراسيمه ومراتبه والغاية من سلوكه عليه .

ويعتقد ابن عربي أن السلوك لا يقصد إلى وحدة المشاهدة فحسب كما يذهب البسطامي بل يتجاوز ذلك إلى أدراك وحدة الوجود المتمثلة بوحدة الوحي ووحدة الروح التي تتجلى في الإرادة الالهية المتجسدة في سلسلة متكاملة من الأنبياء والكتب السماوية بدءاًمن آدم عليه السلام إلى إبراهيم فموسى فهارون فادريس فيوسف فيحيى فعيسى ومحمد عليهم صلوات الله أجمعين .

ولكي تصعد الروح من الملأ الأدنى إلى الملأ الأعلى أمامها سفران في اتجاهين مختلفين أولهما أفقي يتمثل في كتاب الإسراء في الرحلة من الأندلس إلى بيت المقدس يقطع فيه السالك المسافر ست مراحل: سفر القلب ، عين اليقين ، صفة الروح الكلي الحقيقة ، العقل ، النفس المطمئنة ، والسفر الثاني هو سفر عمودي يتمثل في نفس الكتاب في عروج السالك إلى أفلاك الرسل ومنها إلى أفلاك الروح العليا .

ويتخلل الكتاب قصائد في التصوف لا تخرج في مضمونها ورموزها وصورها ومراميها عن أسلوب ورسالة كتاب الأسراء الا أنها أكثر توهجاً وحرارة وعفوية من أسلوب السجع الثقيل وأقل تعقيداً فشعر ابن عربي في كتاب الاسرى يبدو مطبوعاً بالنسبة إلى نثره المسجع الذي يحفل بالتصنع وبطء الحركة .

واسلوب ابن عربي في شعره ونثره يمتاز بالرمز والإيماء والإيجاز الشديد إلى حد الابهام وما يرافق ذلك من غموض يتضارب مع أهداف الكاتب لذا كان التعاطف مع الكتاب من الشروط اللازمة للمضي في فهم مضامينه وغاياته .

وكتاب الاسراء له أهمية خاصة بالإضافة إلى كونه رسالة ارشاد في التصوف وعلومه كما عرف في الاندلس والمغرب .

اذ كان المؤلف قد أنجزه في فاس قبل الهجرة إلى المشرق فهو يعطينا صورة مبكرة عن فلسفة ابن عربي وتصوفه الذي وصل إلى أوج ثمرته ونضجه في كتابي فصوص الحكم والفتوحات المكية اللذين أنجزهما المؤلف في المشرق .

## الرؤيا والرمز عند فريد الدين العطار

فريد الدين العطار هو شاعر فارسي متصوف يعتقد انه توفي أثناء حملة جنكيز خان على خراسان ( ١٢٢٠ م . ) وقد حذا العطار في كتابه منطق الطير الذي نظمه شعراً حذو البسطامي وابن عربي في الاستفادة من قصص المعراج وتقاليده الصوفية .

كان البسطامي قد أحل طائراً يقوده في عروجه إلى السماء الأولى محل جبرائيل كما هو الحال في القصة الأصلية المروية عن الرسول (ص)، فيما عدا هذه الاشارة الرمزية البسيطة لا نرى في قصص المعراج هذا الاستعمال الكلي لمملكة الطير ولغته والرمز على لسانه كما فعل العطار .

فالبسطامي يشير إلى الطيور للتجميل والزينة أثناء صعوده من سماء إلى سماء . أما العطار فيؤنسن الطيور في قصة تلعب فيها دور الأشخاص المتنوعي المشارب والميول وحوار يتأرجح بين المواقف الدرامية والتلقين بالارشاد والرواية .

ونجد في رواية ابن عباس ملاكاً على صورة الديك ، يصيح في جوار العرش ذاكراً الله فتصيح ديوك الأرض كلها ذاكرة معه الأسم الأعظم ، توقظ النور فينبثق الفجر من الليل وتغمر الأرض بضوء الرحمن .

وقد اعتبر أهل الحديث هذا الجزء من رواية ابن عباس مختلقاً منحولا ، كما اعتبروا وصف علي ابن أبي طالب للطاوس السماوي في نفس القصة الاعتبار نفسه .

ليس بعيداً أن تكون هذه الإشارات المختلفة إلى الطير في أصول المعراج قد حركت خيال العطار فابتكر لنا معراجاً للطيور بكل أنواعها كنماذج لشخصيات إنسانية . ويحلل لنا على لسانها من منظور صوفي الرحلة من الكون الفاني إلى الكون الباقي تحليلا رمزياً مدهشاً .

وفي ما يلي ملخص مسار الرحلة في منطق الطير للعطار :

تتجمع آلاف الطيور حول الهدهد فيقف فيهم خطيباً ويحثهم على الرحلة إلى وجه الحق مصدر الجمال والخير وعنوان البقاء والخلود .

« السيمرغ » وهو طائر جميل جداً يعجز عنه الوصف والتصوير ، إنه طير الطيور وصورة الصور ورحلة الطير إليه هي الهدف الأسمى من الحياة ، والنجاة من الهلاك والفناء ، والحوزة على البقاء والأبدية (٤) .

لكن الطيور كالناس ترسف في أغلال قيودها العادية اليومية واعتباراتها الإليفة التي لا تستطيع منها فكاكاً . وتدافع في حوارها مع الهدهد عن اهتمامها بالماء والراحة واعتيادها على السكينة والكسل وتفضيلها البقاء حيث هي على رحلة مغامرة مجهولة إلى « السيمرغ » فيها الهلاك المؤكد . لكن الهدهد بما أوتي من إيمان متوهج وعزيمة لا ترد يقنع الطير بالخروج في أغلالها والسفر بقيادته إلى صورة الصور .

فترحل معه الطيور أسراباً بالآلاف وتطير قبل الوصول إلى « السيمرغ » عبر أودية سبعة ترمز إلى المقامات الصوفية وما يرافقها من أحوال تسبغ على السالك من الله عز وجل بعد الرياضة والمجاهدة الروحية . فمنطق الطير من حيث المضمون كما ترى لا يختلف عن رؤيا البسطامي وإسراء ابن عربي ولكن العطار يختلف عنهما من حيث أسلوبه وتصوره وطريقة الرمز .

فالوادي الأول الذي ترتحل عبره جماعة الطير هو وادي الزهد بالدنيا وطلب « السيمرغ » لوجهه لا خيفة من عقاب أو رغبة في ثواب .

والوادي الثاني هو وادي المحبة الشاملة محبة الخالق والخليقة والكون . وطالما أن الطيور ترغب في الوصول إلى السيمرغ ومشاهدته فهو يهبها الإرادة ويعدها بالقوة في الدخول إلى وادي الحب . ومفاد الرحلة في هذا الوادي تبين أن رؤيا العقل وحده لا تكفي . علينا أن نبصر بعين الروح . إن طب الحب القدسي كفيل بأن يكشف عن الرؤيا دخان الفكر وحجبه ليتحرر الإنسان به من قيود المادة وحدود الرؤية اليومية القاصرة . وإذا اكتفى الإنسان برؤيا المنطق البارد فلن يدرك الضرورة القصوى وحاجة الخليقة الأساسية للحب الذي لا بد منه للاستمرار في السفر إلى الحق والوصول إليه .

ويأتي بعد وادي الحب وادي المعرفة، معرفة الحب والحياة والله الوادي الثالث الذي لا بداية له ولا نهاية . لكن المعرفة لا تحصل بدون مخاض الألم والتعب وطرق الروح لا تكشف للإنسان بدون مجاهدة بدنية ومعنوية . وتعظم أو تصغر مسافات الرحلة في وادي المعرفة على مقدار عزم السالك ومن يذق الأسرار الإلهية تحصل له الرغبة الحقيقية لمعرفتها .

والوادي الرابع هو وادي الكفاية والفقر . الا استغناء بالنفس عن العالم هو الحرية ، هو المعرفة ، هو القوة التي تحرر الإنسان من الفوز والحاجة وتطلقه قوة لا حدود لها .

ويأتي بعد ذلك وادي الوصول والوحدة . كل طير هو جزء من كل ريشة حلوة من ريش السيمرغ منبع الجمال ومصدر الحرية والحركة والتوحد الحقيقي معه هو قوة ما بعدها قوة . ينبغي على الطيور السفر إلى السيمرغ والتوحد به لأنه مصدر الغنى والحركة .

والوادي السادس هو وادي الدهشة التي تحصل الجزء من إدراكه كل الدهشة التي تتولد من الرغبة الحقيقية بالاتحاد بالسيمرغ حيث القلب يصبح عامراً بالحب وخاوياً منه في آن واحد ، ولا ري لعطشه القدسي إلا ببلوغ الوحدة بطير الطيور وصورة الصور .

أما الوادي الأخير فهو وادي الفناء بالمعنى الصوفي وفناء الأنا هو بقاؤها في الكل . فقد فنيت في الرحلة آلاف الطيور ولم يبق منها غير ثلاثين طيراً استطاعت أن تبلـــغ غاية الرحلة .

أما باقي الطيور فقد وصلت ، كل جماعة حسب طاقتها، وادياً أو واديين أو أكثر وفنيت هنالك . أما الثلاثون طيراً فقد انكشفت عن أعينها الحجب وأبصرت السيمرغ ، ووصلت إليه وتوحدت به .

نظرت إليه في آخر الرحلة فلم تر إلا نفسها ، ولم يتكشف لها في نهاية هذا السفر الطويل والمجاهدة المستديمة غير ذاتها .

من عرف الله فقد عرف نفسه ومن عرف نفسه فقد عرف الله . هذه هي القاعدة الذهبية لحياة الإنسانية الصالحة وغاية ما وصلت إليه المجاهدات الروحية التي مارسها المتصوفة على مختلف طرقهم . وقديماً كتب على معبد دلفي « اعرف نفسك » الأمر الذي حاول أن يمارسه سقراط طيلة حياته .



وقد استطاع فريد الدين العطار بقدرته الفائقة على التصور الرمز أن يغني أدب الرحلة الصوفية وينطلق بها إلى آفاق جديدة لم تدرك من قبل .

إن كلمة سيمرغ الفارسية تتضمن تورية مدهشة وذات ارتباط فعلي بمضمون وشكل الرحلة كما تصورها العطار كما أنها تحتوي على طاقة رمزية مشعة ، فالكلمة سيمرغ ( سي + مرغ ) وهي منفصلة تعني ثلاثين طيراً ومتصلة ( سيمرغ ) تعني طير العنقاء .

عندما بلغ الثلاثون طيراً السيمرغ تشكلت على صورته فنظرت وكأنها تنظر في مرآة فلم تر غير صورتها الكلية بعد هذه الرحلة الطويلة .

وهكذا نرى أن فكرة العروج والصعود إلى السماء في الأدب الإسلامي قد تلبست الرؤيا الحسية عند البسطامي والرمز الفلسفي التجريدي عند ابن عربي والتصور الخيالي المبدع عند العطار في مسار فكري وأدبي مترابط ، ومراحل يرتبط فيها التنوع بالوحدة تنوع الأساليب والأشكال ووحدة الموضوع والتقاليد المتميزة التي ينطوي عليها أدب المعراج وقصصه .

## محاجة

يحاول بعض الدارسين أن يربط مصادر منطق الطير وإيحاءات هذا العمل الشعري المبدع بأصول إيرانية قديمة ترجع إلى ما قبل الإسلام وهو أمر يدعو إلى الفضول أكثر مما يدعو إلى الاقتناع . فالكاتب المذكور مرتبط ارتباطاً عضوياً بآداب التصوف معانيه ورموزه شكلا ومضموناً . لا أحد يماري في أن أدب الرحلة قديم العهد بالإنسانية وأن الإنسان منذ كان يتوقد بالشوق إلى المجهول ويحن إلى العودة إلى أصوله الروحية ومنابعه الأولى.

وقد جسد هذا الشوق في ملاحم وقصائد وأعمال أدبية خلد ذكرها في آداب العالم كلملحمة « جلقامش » والأوذيسة اللتين مع اختلافهما في المسار الملحمي القصصي فإنهما بنيتا على أدب الرحلة واستكناه المجهول إلى أسرار الحياة والخلود .

ومنطق الطير لا يختلف من حيث المعنى العام عن هذا الاتجاه ولكن الأدب الخالد أكبر من أن يحصر في معان عامة لا شكل لها ولا بريق ولا انعطافات أو فروق .

مهما يكن ، فإن إسم الكتاب مستمد من القرآن الكريم في قوله تعالى من سورة النمل « وورث سليمان داوود وقال يا أيها الناس علمنا منطق الطير وأوتينا من كل شيء أن هذا لهو فضل مبين » (٥) .



كما أن طائر الهدهد الذي جعل منه العطار القائد الروحي لجماعة الطير هو من الرموز القرآنية فهو الذي ينبىء نوح لظهور اليابسة في قصة الطوفان وهو سفير سليمان إلى ملكة سبأ « وتفقد الطير فقال مالي لا أرى الهدهد أم كان من الغائبين » (٦) .

ومصادر الهدهد كرمز وقصة الطوفان بشكل خاص يمكن وصلها بسهولة بقصة جلقامش .

إن أثر الحضارة الآشورية القديمة على إيران القديمة أمر لا يجادل فيه المؤرخون .

أما منطق الطير فهو ثمرة إسلامية تم نضجها وآتت أكلها في مناخ صوفي مسلم . وأنه ليصعب على الباحث أن يعزل هذا العمل الأدبي عن خلفياته الإسلامية القرآنية خاصة مضامين ورموزاً .

أليست رحلة سفينة نوح إلى الحق وإنقاذ الإنسان والحيوان من شباك الهلاك وإبقاء عناصر الحياة الأولى طاهرة خالدة نموذجاً خالداً في أدب الرحلات .

أضف ألى ذلك أن الكتاب « منطق الطير »، ككل مبني من حيث الإطار والتركيب والرمز والمسار العام على تقاليد أدب المعراج ومعراج أبي يزيد ورؤياه كان الفاتحة في هذا المجال . ومقاصد الرحلة في كل الأثرين هي مقاصد عليا ترمي إلى عودة الجزء إلى الكل واستعادة الانسجام إلى روح الإنسان الحائرة المضطربة منذ انفصالها عن الروح الأسمى وهبوطها إلى العوالم الأرضية .

فهي كلما تخففت من أثقالها المادية وقيودها الدنيوية وطارت أو عرجت إلى الملأ الأعلى عادت متجددة قوية طاهرة لا فرق أن رمزنا إلى فروع المتصوف والمالك إلى الباريء ورحلة الطير إلى السيمرغ بقيادة الهدهد الذي نقش على منقاره شعار الإسلام الأول « باسم الله » .

أضف إلى ذلك أن تركيب الكتاب في حيث الخطة مبني على التعاليم الصوفية الذي يبثه العطار في مسافة الرحل محطة بين كل واديين فيأتي بقصص ونوادر رمزية مستقاة من التراث الصوفي الأسلامي وساداته وأعلامه يوردها العطار لتؤيد المغازي المتضمنة مع وديان الرحلة ومسافاتها ومعانيها وليعزز المقامات الصوفية هذه الروحية الصوفية السبعة المرموز إليها بالوديان .



وبهذا تتجلى نزعة العطار التعليمية الذي جنح الواقع بالخيال ، والحقيقة بالمثال ليلقن أتباعه وقارئيه حقائق الطريق الصوفي ومباده بطريقة شعرية مبدعة .

والسيمرغ هذا الطائر الجميل أشبه ما يكون بالعنقاء له مواز في مصادر المعراج الأولى في وصف الطاووس لعلي ابن أبي طالب كما أن في وصف الديك السماوي الذي يقف تحت العرش في روايات ابن عباس موازياً آخر لرمز السيمرغ الذي يتصدر المركز في منطق الطير وإن اختلف المضمون .

مهما يكن ، فإن العطار قد استطاع أن يوحد المضامين الصوفية الروحية منها والفكرية التي عرفناها عند البسطامي وخاصة عقيدة وحدة الشهود وعقيدة ابن عربي في وحدة الوجود في رحلة واحدة وصورة شعرية مبتكرة .

فجماعة الطير التي وصلت إلى السيمرغ لم تكتف بالوصول والمشاهدة أي بوحدة الشهود بل تجاوزت ذلك إلى إدراك أنه لا موجود إلا هو ، وهو هي كالناظر في المرآة فأيقنت أن الوجود واحد مع تعدد الصور (٧) .

## نتيجتـــــه

وهكذا يتبين لنا أن مضمون منطق الطير لا يختلف كثيراً عما جاء في رؤيا أبي يزيد البسطامي كما أنه لا يتجاوز الإسراء إلى مقام الأسرى من حيث المسار الروحي العام للرحلة

يتبين لنا في النتيجة أن كلا من هؤلاء المتصوفة الكبار عاد إلى المصدر الروحي نفسه وعب منه واستفاد من تقاليد المعراج الدينية والأدبية وعبأها بطاقات رمزية جديدة ترتبط أشد الارتباط بعقائد الصوفية وتفكيرهم .

وهل هناك قصة أكثر ملاءمة من قصة المعراج كبديل رمزي للطريق الصوفي في مقاماته وأحواله ؟

ومع وحدة المصدر الروحي فإن مجال التنوع ظل مفتوحاً أمام كل منهم فانعكست لنا في كل عمل تجربة الكاتب الروحية وخلفيته الفكرية تناولا وعلاجاً في شخصية أسلوبية واضحة المعالم .



وإذا استثنينا معراج أبي يزيد بكونه رؤيا تتخذ شكل الحلم الإشراقي بشكله ومعانيه وصوره ومفاجآته وإبهامه فإن كلا من منطق الطير والإسراء يتفقان في نزعتهما التعليمية التي ترمي إلى تبيان الطريق للسالكين الراغبين في يقظة الروح وتجددها . لكن البساطة التي يتميز بها أسلوب العطار والإبتكار في الرمز والإشارة هذه العناصر كلها تخفف من وطأة النزعة التعليمية وتضعها في الظل . إنه يتسلل إلى نفس القارىء بالدهشة والمفاجأة مستساغاً بالرغم من رموزه والضباب الروحي الذي يكتنف أفكاره ، وهو مقبول لدينا دونما إعمال فكر أو إجهاد قريحة .

أما ابن عربي فهو أكثف رمزاً وأكثر تعقيداً معنى ومبنى شكلا ومضمونا .

وعلى حين أن العطار علمنا بالإيماء والإشارة فإن ابن عربي لجأ إلى طريق أخرى في التلقين متوكئاً بشدة على طاقات المعراج الروحية والرمزية وتقاليده والعلوم الإسلامية المختلفة لينقل إلينا تعاليم طريقة الصوفي .

غير أن كلا من البسطامي وابن عربي والعطار أخرج المعراج من إطاره القصصي كما جاء في السيرة ، والنسج الإخباري كما جاء في الحديث ليضعه في مسار رمزي لسفر

روحي يتطهر فيه الإنسان من مادة الأرض ويصعد في سماء النفس والكون للوصول إلى الله نور كل نور ومصدر كل حركة ومآلها (٨) .

وهكذا نرى أنه تكاد تكون قصص المعراج نوعاً أدبياً قائماً بذاته . إن هذه القصة هي من معجزات التصور التي أبدعتها المخيلة الإسلامية فهي إبداع الخيال الذي يجسد الحقيقة لا الوهم الذي يهرب منها إلى عوالم من هواء . والمعاني العظيمة التي تحتوي عليها قصص المعراج الرمزي تجعلها أيضاً من المنجزات الفكرية الضخمة القائمة على جدل خاص لنظام فكري روحي ملخصه أن الذات في سفرها في العالم أو رحلتها إلى فوق إنما ترمي إلى النقاء والتطهر إلى الإنصهار بلهب العالم والتجربة والخروج من ذلك كله أكثر نقاء وتجدد عزيمة في مواجهة الحياة .

وتحرك الإنسان بين قطبي الأرض والسماء . المادة والروح . البشرية والله ، التراب والنور ، الملأ الأدنى والملأ الأعلى ، وعروجه من فلك إلى فلك ثم العودة إلى الإنسانية هو جدل التجربة الروحية الإسلامية التي أدركت العالم بتجاوز الذات وأدركت الذات بتجاوز العالم رابطة ذلك كله بمثل أعلى فوق المثل ونور لا ينطفيء اشعاعه بالله الواحد الأحد الحي القيوم الذي لا تأخذه سنة ولا نوم . فالله في الإسلام هو مصدر القيم الحق والخير والجمال والحياة وهو مطلقها الذي لا يحده حد ولا تقوى على معناه الأشكال والصور رغم أنه هو مصدرها ومعنى بقائها أو زوالها وتحولها .

هذا الديالكتيك الروحي الذي كثيراً ما عبر عنه المعراج بشكل ملحمي ودرامي هو طراز وحده سبق الجدل المثالي الهيغلي بمئات السنين وتخطاها إلى تركيب « مدرجي » مادي روحي يتجاوز المتناقضات إلى انسجام بديع بين الذات والموضوع الروح والمادة . النفس والجسد ، الإنسان والعالم ، الإنسان والله .

هذا الجدل الروحي لنظام الفكر الإسلامي انعكس في الفلسفة الإسلامية في كونها فلسفة توفيقية تحاول أن تخرج من متناقضات الإيمان والفكر ، الدين والعلم ، والدين والفلسفة إلى كل واحد منسجم وقد تجلت هذه النزعة أكثر ما تجلت في محاولة الفلاسفة المسلمين في التوفيق بين الحكيمين أفلاطون المثالي وأرسطو طاليس المادي التجريبي .

ويبدو لنا هذا الجدل الروحي للإسلام أكثر سطوعاً في الجدل الصوفي الذي هدف إلى حرية المسلم وتجدده وتجاوز الإقليمية إلى العالمية . فقد استطاع المتصوفة المسلمون

بتأكيدهم على قدرة الإنسان في تخطي الأرضية والطينية استطاعوا الوصول إلى سدرة المنتهى ومشاهدة نور الذات الأسمى فالمؤمن حر في اختياره أن يكون تراباً أو ضوء ، طيناً أو أثيراً ، أنا مغلقة ضيقة أو « الهو » الذي لا يبقى إلا هو . وقد افتتن هؤلاء بمقولات هذا الجدل الذي ظل ينعش الحياة الروحية في الإسلام لقرون تسرب منها إلى نصرانية القرون الوسطى مع « توما الاكويني » وغيره كما تجاوزها إلى اليهودية .

وقد تجلى هذا الجدل الروحي في عقائد الصوفية في الروح والجسد ، النفس والعالم ، الله والخليقة . فالحركة بين الأقطاب المتناقضة على ما يعتقدون تؤول إلى خروج الإنسان من التناقض إلى الإنسجام ، من الجزئية إلى الكلية ، من التعدد إلى الوحدة ، ومن الفناء إلى البقاء .

فالصوفي الذي يمارس حرية الاختيار بين الله والعالم ويملك حداً كبيراً من الطاقة لتغير الأشياء ، تغيير « الأنا » فيه فيزيل حجاب العالم بينها وبين الله .

هذه الإرادة التي مارسها معظم المتصوفة المسلمين لم تكن غيباً في غيب كلها وبنقائها تطهر الأرض وتتقي الإنسان وتغلب النورانية على الترابية والخير على الشر والحق على الباطل والحب على الحقد والضغينة .



وكثيراً ما عبر هؤلاء المتصوفة على جدلهم الروحي وتحركهم المثالي إلى فوق في تحولات الروح بين الصحو والسكر ، الفقر والغنى ، العبودية والحرية ، الفناء والبقاء ، فعودة المخلوق إلى الخالق تترجم بمصطلحي الفناء والبقاء ، فإفناء الإنسان بالله بقاء له ، والانفصال عن الأنا اتحاد به ، وبقاء الإنساء فناء في الانفصال عن الله وهكذا . . . .

وينطبق هذا الجدل الصوفي أيضاً على الحالات الأخرى التي كثيراً ما أولع بالتعبير عنها سادات هذا الطريق والتي كانوا يرمون من ورائها ووراء ممارستها إلى تجدد الإنسان المسلم وتجدد قوى الروح في نظرته ومساره واستشرافه ، والتمتع بمزيد من الحرية ازاء قيود الإنسان والعالم .

والمعراج كقصة رمزية كانت الأداة المثلى للتعبير عن هذا الجدل بشكل ملحمي رائع فيه تكثيف لحضارة الإسلامية ومعناها في رحلة الإنسان بين الأقطاب المتناقضة وخروجه من هذه الرحلة أكثر تجدداً وعطاء وأكثر تعلقاً بالزمن الروحي . وهكذا فقد بلغ الإسلام من جهتي الخيال والتصويروفتح المغلق على المطلق وربط الكائن والمكون والكون في رحلة جدلية

دائرية ، ففناء العبد في الخالق عن طريق المجاهدة هو بقاء له وبقاؤه في الانفصال عنه فناؤه . هذه الديناميه القائمة على فناء الأنا وبقاء الكل ترمي من وراء الممارسة إلى تجديد القوة الإنسانية والتخفيف من حدة الشكلية التي أكدت عليها الأعمال والعبادات في تجديد علاقة الخالق والمخلوق فالإنسان ( آدم ) هو من روح الله ولا سعادة الفرع إلا بالعودة إلى الأصل ثم الصدور عنه من جديد . هذا هو المغزى الأساسي من قصة المعراج الأصل الذي أكد عليها كبار سادات الطريق الصوفي والتي أصبحت قاسماً فنياً وروحياً مشتركاً بين المسلمين قاطبة من عرب وأتراك وفرس وهنود .

لقد تسلل تأثير البسطامي وابن عربي الفكري والأدبي إلى الأدبين التركي والفارسي بشكل خاص أما منطق الطير فإنه خرج إلى الصعيد العالمي والإنساني ثمرة فنية خالدة (٩) .

(١) أورد كل من ابن كثير والسيوطي حوالي اربعين رواية لحديث المعراج عن الصحابة — والتابعين — كابن عباس ( ٦٨٨ م /٦٩ هـ ) ومالك ابن أنس ( ٧١١ م /٩٣ هـ ) وغيرهما .



ورواه البخاري ومسلم في الصحاح وسرد القصة ابن اسحق في السيرة وابن هشام .

انظر ابن كثير تفسير القرآن العظيم ج ٤ (بيروت ١٩٦٦) ص ٢٣٩ — ٢٨٠ . انظر أيضاً السيوطي الخصائص الكبرى ج ١ ( القاهرة ١٩٥١ ) ص ( ٣٤٥ — ٣٧٧ ) وقد جمع القشيري ( ٤٦٥ — ٣٧٤ هـ ) قصص المعراج المعروفة حتى زمنه القرن الحادي عشر الميلادي . كما أن هناك ما يقارب العشرين أثراً عن القصة نفسها في القرنين التاسع عشر وأوائل القرن العشرين تتخذ اما طابعاً رمزياً صوفياً أو خطابياً وعقلياً استوحت مصادر القصة الأولى ونسجت على منوالها . وقد أفردنا لها شيئاً في توثيقنا لدراستنا حول هذا هذا الموضوع باللغة الانجليزية ، انظر في هذا الشأن :

Nazeer el - Azma, « Some Notes on the Impact of the Story of the Mirajon Sufi Literature » the Muslim World, Hartford Semenary Foundation, LXIII, No2, 1973. PP. 93 - 104.

انظر أيضاً :

كتاب رياض الأنس وعلم سير أهل الحقائق أبو زيد السهيل عبد الرحمن ابن محمد الثعالبي ( ١٢٨٣ ﻫ ) .

« معراج الرسول عليه السلام »

٩٠٥ ( D ١٥٠٨ ) ورقة ٥٩ / م – ٦٦ / ب

مسطرته ٢٥ مقياسه ٢٠٥ / ٣١٠ مكتوب بخط مغربي ردي. .

« معراج المصطفى صلعم »

٩٠٧ ( ١٤٥٢ ) ورقة ٤٥ ب / ٥٤ / ب ، مسطرته ١٧ مقياسه ١٧٥ / ٢٢٠ مكتوب بخط مغربي جميل ، أبو محمد عبد الله الحضرمي .

أنظر أيضاً :

فهرس المخطوطات العربية ق ٢ ، ج ١ باريس المكتبة الشرقية الأمريكية ١٩٥٤ ص – ١١١ – ١١٢ .

فقرأت الأثرين الآنفين وتبين لي أنهما النسخة المغربية لقصة المعراج التي تعود في أصولها إلى رواية ابن عباس وأسلوبها إلى أسلوب عصر الإنحطاط المرصع بالسجع والمثقل بالصنعة .

(٢) قرآن كريم سورة الإسراء ١٧ – آية ١ .

(٣) كذلك سورة المعارج لا تتصل بقصة معراج الرسول من بعيد أو قريب والآية في مفتتح السورة أنما تشير إلى قدرة الروح على الصعود إلى بارئها بسرعة بالغة بالرغم من بعد المسافة الزمنية بين الخالق والمخلوق فللجسد طرقه ومسافاته وللروح معارجها وسبلها . قال تعالى « يسأل سائل بعذاب واقع للكافرين ليس له دافع من الله ذي المعارج تعرج الملائكة والروح إليه في يوم كان مقداره خمسين ألف سنة » . سورة المعارج ٧٠ – آيات ١ – ٤ .

ربما كانت العنقاء وهي طائر لا وجود له تفي بمعنى ما يدل عليه السيمرغ الذي فسره النقاد تفسيرات مختلفة . ولكنه يظل طائراً خيالياً لا وجود له أشبه شيء من حيث جمال الشكل بالطاوس ومن حيث المعنى الخلود ومصدر التجدد بطائر الفينيق وهو طائر أسطوري أنظر معنى كلمة السيمرغ بالفارسية :

S. Haim, the one Volume Persian English Dictionary, Tehran, 1961.

(٥) قرآن كريم ، سورة النمل ٢٧ ، آية – ٢٦ .

(٦) قرآن كريم ، سورة النمل ٢٧ ، آية – ٢٠ –

(٧) لسنائي ابي الشعر الديني في الآداب الفارسية ، ( ٥٤٥ ه – ١١٥٠ م ) قصيدة ملحمية تنوف على السبعمائة بيت تعالج الصعود إلى الملأ الأعلى وعنوانها : سير العباد إلى المعاد ، مكتب المخطوطات دهي ( أملك نسخة عنها ) .

تختلف قصيدة سنائي في المعراج عما كتبه البسطامي وابن عربي والعطار أيضاً بكون سنائي أفرد حيزاً خاصاً منها لوصف الجحيم ، وقد اعتبره المستشرق الإنكليزي نيكلسون بمثابة السابق لدانتي الأليجيري في قصيدته المشهورة الكوميديا الإلهية على حين مغيل بلا سيوس يرجعها إلى الأصول العربية الإسلامية .

(٨) لم يقتصر أثر المعراج وتأثيره على التراث الصوفي بل تعداه إلى الإنتاج الأدبي كرسالة الغفران للمعري التي احتفظت بشكل المعراج وتركيبه وبنيته العامة . إذ تصور المعري في هذا الإطار ابن القارح يعرج إلى السماء فيزور الجحيم والجنة ويتحاور مع أصحابها بحوار مضمونه نقد اجتماعي وديني وأدبي .

أما رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي التي سبقت رسالة الغفران تأليفاً بسنوات معدودة ( ٥ – ٦ ) فإنها لا تدخل هذا الباب إنها مبنية على تقاليد أدبية أخرى غير تقاليد المعراج استمدها ابن شهيد من عقائد شياطين الشعر وإلهاماتها فعروجه لم يكن إلى جنة أو نار بل إلى أرض الأحلام يقوده إليها جني إلهامه زهير فيحاور شعراء وكتاباً مبرزين في الجاهلية حتى عصره فيشهدون له بالفصاحة والبلاغة التي أباها عليه الحساد من معاصريه .

درس ميغيل أسين بلاسيوس المصادر العربية الإسلامية وأثرها في الكوميديا الإلهية لدانتي الأليجيري وتناول الدراسة من وجهة نظر مقارنة مؤكداً أن الشاعر الإيطالي لم يكن مشابهاً للمصادر المذكورة فيما يتعلق بالموضوع فحسب بل كان أيضاً مشابهاً لها من جهة الأفكار والخيالات والخطة العامة لملحمته الدينية .

تعد دراسة آسين بلاسيوس عملاً بارزاً في العلاقات الأدبية والفكرية في القرون الوسطى وسبقاً مرموقاً في دراسات الأدب المقارن . إلا أنه يعوز دراسته الوثائق الفعلية التي من خلالها تعرف الشاعر على المصادر العربية الإسلامية . فقرينة الموضوع الواحد والمشابهات

في الرؤيا والتصور والرموز والخيالات بين ملحمة دانتي والمصادر المذكورة وحدها لا تكفي .

كما أن نظرية الانتقال الحي بالوسائط الشخصية عبر الأندلس وصقلية والغزوات الصليبية لا تولد القناعة الكافية بأن دانتي استقى ملحمته الدينية وعناصرها من المصادر الإسلامية والمختصون بدانتي طبعاً لا يرتاحون إلى مثل هذه النظريات في المؤثرات الإسلامية على شاعر النصرانية الأكبر .

مهما يكن ، فإن حركة البحث الحديث تشير بشكل قاطع إلى وجود ترجمات لقصة المعراج إلى اللاتينية والبروفنسية ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادي أثبتها كاتالوغ المتحف البريطاني تحت مادة معراج. فقصص المعراج اذن انتقلت إلى الغرب لا عن طرق المشافهة فحسب بل ومن خلال الكلمة المكتوبة. مصادر آسين بلاسيوس لو تضمنت هذه المكتشفات الهامة اذن لقطعت ذلك الجدل ولأفحمت الدانتيين بالمؤثرات الإسلامية على أكبر شعراء النصرانية .

انظر أيضاً : حسين مؤنس ، تاريخ الفكر الأندلسي- القاهرة ١٩٥٥ ص ٥٥١-٥٢٧ .



أنظر أيضاً للتوسع الترجمة الإنكليزية لمنطق الطير :

S. C. Nott? the Conference of the Birds ( London : the Janus Press, 1954 ) .

R. P. Masani, the Confàrence of the Birds ( London : Oxford University Press 1924 ) .

• • •

# الحيرة
## في تصوف الأمير عبد القادر

د. بكري علاء الدين

يستشهد المتصوفة حين تعرضهم لمفهوم الحيرة باحدى الجمل الشهيرة المقتطفة من دعاء لمحمد (ص) يقول فيها: «رب زدني فيك تحيراً»، وقد ضمن ابن الفارض هذا المعنى في مطلع قصيدته الرائية من ديوانه بقوله:

« زدني بفرط الحب فيك تحيراً وارحم حشا بلظى هواك تسعرا »

وتنبع أهمية مفهوم الحيرة في التصوف من غنى الاتجاهات والعلاقات التي يستدعيها في مجال التجربة الروحية، فالحيرة على علاقة وثيقة بالحب والمعرفة، وتأخذ مكانها كتوتر روحي، بين مقامي التوحيد والفناء. وترتبط ارتباطاً وثيقاً بمفهوم «الشهود». وتبرز الحيرة في المستوى النفسي على أنها القلق الذي ينتاب المتصوف لعجزه عن امتلاك الحقيقة المطلقة، وتشكل من جهة أخرى، واحداً من أهم الاختبارات القاسية التي يتوجب على الصوفي اجتيازها قبل وصوله إلى هدفه الأخير، ألا وهو احتواء التناقض بقفزة داخلية نفسية قبل النزول في خضم المطلق. يقول الجنيد: «اذا تناهت عقول العقلاء إلى التوحيد تناهت إلى الحيرة» (١)، جاعلا من الحيرة نتيجة طبيعية يستدعيها الوصول إلى التوحيد: أي المعرفة بالحق. وهذا ما نراه بشكل أدق عند سمنون وكان من صحب الجنيد: «المعرفة شهود في حيرة وفناء في هيبة (٢)»،

(١) و (٢) الرسالة القشيرية، مكتبة صبيح، القاهرة ١٩٦٦، ص ٢٣٢ و ٢٥٣.

وكأنما الحيرة هي لحظة من التوتر بين التوحيد والفناء. وقد أبرزها هذه المنزلة الصوفي الكبير فريد الدين العطار. فهو يصور لنا في كتابه « منطق الطير » الاودية السبعة ( كرمز للمقامات الصوفية ) التي يجتازها سرب الطير ( كرمز للسالكين من الصوفية ) قبل أن تبلغ ملكها الذي تبحث عنه. والعدد الذي استطاع أن يثبت حتى نهاية المطاف من الرحلة هو ثلاثون طائراً ( سي مرغ ) باللغة الفارسية. أما ملك الطير المقصود فهو العنقاء ( سيمرغ ) بالفارسية. وبعد الأهوال التي يقطعها سرب الطير، يدخلهن حاجب العزة إلى قصر الملك. « وما أعجب ما رأين كن اذا نظرن إلى السيمرغ رأين سي مرغ. وإذا نظرن إلى سي مرغ رأين السيمرغ. وإذا نظرن إلى أنفسهن والسيمرغ معاً، رأين السيمرغ وحده. فأخذتهن الحيرة، وسألن، فقيل لهن: « ان هذه الحضرة ،مرآة ؛ فمن جاءها لايرى الا نفسه » (١). الحيرة الواردة في هذا النص هي حال في مقام الفناء وهو آخر المقامات الصوفية أو هو المقام السابع في « منطق الطير » وقد يكون لكل مقام حال خاص من الحيرة، هي أقرب إلى الدهشة منها إلى مفهوم الحيرة الذي نتحدث عنه والذي جعله فريد الدين العطار المقام السادس من مقامات الطريق الصوفي. وبوسعنا أن نقدر قيمة وخطر هذا المقام من القاء نظرة على تقسيم العطار للاودية التي تقطعها الطير في رحلتها وهي:

١ – وادي الطلب ( وهو يقابل مقام التوبة عند متصوفة آخرين ).

٢ – وادي العشق.

٣ – وادي المعرفة.

٤ – وادي الاستغناء.

٥ – وادي التوحيد.

٦ – وادي الحيرة.

٧ – وادي الفقر والفناء.

ويعلق الدكتور عزام على قيمة هذا الوادي السادس ( وادي الحيرة ) بقوله: « وكأن الحيرة ناشئة من ادراك التوحيد في المقام السابق: وفي هذا المقام يتنازع السالك أحوال مختلفة ،

(١) د. عبد الوهاب عزام، التصوف وفريد الدين العطار، القاهرة ١٩٤٥، ص ١١١ و ١١٢.

فلا يدري ما يصنع ، لا يستطيع أن يهب قلبه لهذا الجلال الذي لا قبل له به ولا أن يمسكه عنه ، بل يذهل عن نفسه ( . . . ) لا هو مسلم ولا هو كافر ، فإن دين الحيرة لاحدود له ... » (١) وهنا نرى مرة أخرى ارتباط الحيرة بالتوحيد ، ويلخص العطار هذه العلاقة بينهما بقوله : « من أدرك التوحيد فقد العالم وفقد نفسه » ويتحدث العطار في أمكنة أخرى « عن لذة هذه الحيرة ويتمنى زيادتها ودوامها » (٢) .

الملاحظ إذن أن الحيرة مقام صوفي متوسط بين التوحيد والفناء ، ويأخذ أهميته من كونه الجسر الواصل بينهما . وهو في نفس الوقت حال يتعرض له السالك في كافة المقامات ويمكننا اعتبار « المرحلة الثانية » التي مربها الأمير عبد القادر الجزائري في تطور حياته الصوفية ، أنموذجاً لمقام الحيرة الذي يسبق مقام « الفتح العظيم » مقام الفناء في المطلق والذي يساوي البقاء الحقيقي . ولنقرأ ما عاناه الجزائري في ذلك المقام :

« دخلت مرة خلوة ، فعندما دخلتها انكسرت نفسي وضاقت علي الأرجاء وفقدت قلبي . وإذا المعرفة نكرة ، والانس وحشة ، والمطايبة مشاقة ، والمسامرة مناكرة . فكان نهاري ليلا ، وليلي ويحا وويلا . ومكن الشيطان بالتصريح والتخليط . وأي قربة أردتها أبعدت عنها ، فلم يبق معي من أنواع الصلات الا الصلاة » (٣) . وهو يعتبر هذا المقام « ابتلاء » ينال في نهايته الرحمة الآلهية منا وكرماً ، ويتجاوز بعدها تلك العقبة الكأداء إلى فسحة الفناء . « فمتى تم الفناء حصل البقاء » (٤) . وعلينا أن نميز هنا بين هذه « الحيرة المرذولة » التي تتم أثناء السلوك ، والتي تكون عرضة لسقوط الكثيرين فيها ، وعجزهم عن متابعة الطريق وبين « الحيرة المقبولة » الناتجة عن تنوع التجليات الإلهية والمصحوبة باللذة ، وهذا مقام « العجز عن درك الادراك » حيث يقول السالك : « رب زدني فيك تحيراً » (٥) .ونشاهد مثل هذا الطلب في الاستزادة من الحيرة عند الحلاج حين يقول : « يامن أسكرني بحبه ، وحيرني في

---

(١) المرجع السابق ص ١٠٤ .

(٢) انظر المرجع السابق ص ١٠٥ .

(٣) المواقف دار اليقظة ، دمشق ، ص ٤٧١ .

(٤) حسين بن طعمة البيتماني ، مخطوط ، ظاهرية رقم ١١٢٦٨ ، ق ٦ب .

(٥) انظر ، البيتماني ، مخطوط ، ظاهرية رقم ٥٨٧٢ ، ق ٦ ب .

ميادين قربه » أو حينما يبتهل الى الله بالدعاء : « وأسألك بقدسك الذي تخصصت به عن غيرك وتفردت به عمن سواك أن تسرحني في ميادين الحيرة وتنجيني من غمرات التفكر » (١) .

فالحيرة المقبولة أو الإيجابية مرتبطة بالعلم بأنواع التجليات التي لا بداية ولا نهاية لها . وهذه التجليات هي المظاهر الكونية للذات الآلهية ، وهي المرآة التي ترى الذات فيها نفسها معروضة في الأعيان الخارجية المتجددة أبداً . والعارف إذن لايرى الذات الآلهية الا من وراء حجاب تجلياته . يقول ابن عربي في « تجلي الحيرة » : « جل جناب الحق العزيز الا حمى عن أن تدركه الأبصار ، فكيف البصائر ؟ فأقامهم في الحيرة . فقالوا : « زدنا فيك تحيراً » اذ لاتحير لهم الا بما يتجلى لهم . فيطمعون في ضبط مالا ينضبط ، فيحارون . فسؤالهم في زيادة التحير : سؤالهم في ادامة التجلي » (٢) .

## الحيرة العقلية :

المعنى الذي سنتوسع في دراسته عن الحيرة ، هو الجانب الايجابي منها والذي يسميه الجزائري « حيرة العلم » . وفي مقابل هذه الحيرة ، هناك الحيرة العقلية الناتجة ، عن الأخطاء التي يمكن أن تعرض لكل مفكر . وهذا يقودنا إلى أن نبحث عن العلاقة بين المعرفة النظرية القائمة على الفكر ، وبين المعرفة الصوفية التي تعتبر الذوق دليلاً على هذه المعرفة يبرر نفسه بنفسه ، كما تبرر المعرفة الحسية نفسها بالاستناد إلى الحواس مباشرة .

ان دراسة قيمة كل من العقل والذوق في الوصول إلى الحقيقة المطلقة ، تضعنا أمام عدد من المشكلات ، تحتاج دراستها إلى كثير من الدقة والحيطة ، لما قد تثيره من تعميمات سريعة . هناك ، في البداية ، اجماع بين المتصوفة على اتهام العقل بالعجز عن بلوغ الحقائق في عالم الأمر ، طالما أن هذا العقل يتعرض للأخطاء في عالم الخلق . وتشتد الحملة على أنصار العقل من فلاسفة ومتكلمين وفقهاء ، حينما يلجأ هؤلاء إلى نقد التجربة الذوقية من خلال القيود العقلية . والأمر الذي يجب أن ننبه اليه هو أن التصوف لايدين العقل اطلاقاً ، انما يعتبره أكبر نعمة وهبها الله للانسان ، وينصب النقد على العقل حينما يحاول أنصاره اقحامه فيما يخرج عن نطاق حدوده . والحائرون في مجال العقل : « هم الناظرون في ذات الله بعقولهم ، من حكيم فيلسوفي ومتكلم . فانهم ضالون حائرون في كل يوم ، بل في كل ساعة ، يبرمون وينقضون ويبنون ويهدمون

(١) أخبار الحلاج ، تحقيق ماسينيون وكراوس ، باريس ١٩٣٦ ، ص ٢٤ ، ١٧ .
(٢) التجليات ، حيدر آباد الدكن ، ١٩٤٨ ، ج٢ ص ١٥ .

ويجزمون بالأمر بعد البحث الشديد والجهد الجهيد ، ثم يشكون في جزمهم ، ثم يجزمون بشكهم ثم يشكون في شكهم » (١) .

ولقد أصبحت قصة الرسالة التي بعث بها الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي إلى الإمام فخر الدين الرازي ، موضع اعجاب المتصوفة على اختلاف العصور ، لأنها تلخص التناقض القائم بين طريق العقل وطريق الوجدان عندما يتعلق الأمر بمعرفة الذات الآلهية خاصة . ومن أهم ما جاء في هذه الرسالة أن :

١ – « العقول تعرف الله من حيث كونه موجوداً ، ومن حيث السلب لا من حيث الاثبات ... » .

٢ – « ينبغي للعاقل أن يخلي قلبه من الفكر ، اذا أراد معرفة الله تعالى من حيث المشاهدة ... » .

٣ – « أن أهل الأفكار اذا بلغوا فيها الغاية القصوى ، أداهم فكرهم إلى حال المقلد المصمم . فإن الأمر أعظم من أن يقف فيه الفكر . فما دام الفكر موجوداً ، فمن المحال أن يطمئن ويسكن . فللعقول حد تقف عنده ( ... ) فإذن ينبغي للعاقل أن يتعرض لنفحات الجود ولا يبقى مأسوراً في قيد نظره وكسبه » .

والسبب الذي دفع ابن عربي إلى أن يبعث بهذه الرسالة للإمام الرازي هو كما رواه ابن عربي حول الرازي :

« ولقد أخبرني من أثق به من أخوانك ، وممن له فيك نية حسنة جميلة ، أنه رآك وقد بكيت يوماً . فسألك هو ومن حضر ، عن بكائك . فقلت : « مسألة اعتقدتها منذ ثلاثين سنة ، تبين لي بدليل لاح لي الآن ، أن الأمر على خلاف ما كان عندي ، فبكيت وقلت : ولعل الذي لاح أيضاً يكون مثل الأول » ويكشف لنا هذا الموقف مقدار الحس الرفيع الذي كان يبحث العرب من خلاله عن الحقيقة ، وتصور أبيات الإمام الرازي المشهورة النقد الذاتي للعقل أثناء بحثه أدق تصوير . فهو يقول :

---

(١) الجزائري ، المواقف ، ص ٤٩ و ٥٠ .

« نهاية اقدام العقول عقـــال ... وأكثر سعي العالمين ضـــلال
وأرواحنا في وحشة من جسومنا ... وحاصل دنيانا أذى ووبـــال
ولم نستفد من بحثنا طول عمرنـا ... سوى أن جمعنا فيه : قيل وقالوا »(١)

وتتلخص الحيرة العقلية في أبيات غيرها للشهرستاني :

« لعمري لقد طفت المعاهد كلها ... وسرحـت طرفي بين تلك المعالم
فلم أر الا واضعاً كف حائـــر ... على ذقنه قارعـاً سن نـــادم »

ويعقب الأمير الجزائري على الموقف العقلي لكل من الرازي والشهرستاني قائلا : « فهؤلاء فحول المتكلمين ، انظر إلى حيرتهم وضلالهم ، فكيف تكون حالة من دونهم ؟ ولهذا ترى المتكلمين ( ... ) يكفر بعضهم بعضاً بخلاف أهل الله تعالى ، العارفين به فإن كلمتهم واحدة في توحيد الحق ( ... ) .

« وأما الحيرة الحاصلة للعارفين ، فما هي الحيرة الحاصلة للمتكلمين وانما هي حيرة أخرى حاصلة من اختلاف التجليات وسرعتها وتنوعها وتشابهاتها . فلا يهتدون اليها ولا يعرفون بم يحكمون عليها . فهي حيرة علم لا حيرة جهل ، فلا تقاس الملائكة بالحدادين » (٢) . ولما كان المتصوفة يعبرون عن أذواقهم فانهم « لا يخطىء بعضهم بعضاً الا في النادر » (٣) .

الخلاف الأساسي هنا بين المتصوفة والمتكلمين ، هو ان المتصوفة ينكرون على المتكلمين معرفة الله بواسطة العقل ، وهم لا ينكرون قدرة العقل على نفي كل الصفات التي لا تليق بالله عن ذاته . فمعرفتهم إذن سلبية . وهذا ما يعترف به أمام المنطقيين في زمانه : الخونجي ( المتوفي سنة ٦٤٩ ه ) فقد حكي من كان حاضراً عند موته أنه قال : « أموت وما علمت شيئاً الا علمي بأن « الممكن يفتقر إلى الواجب » ثم قال : « الافتقار وصف سلبي أموت وما علمت شيئاً » (٤) .

---

(١) حيدر آملي ، جامع الاسرار ومنبع الأنوار ، تحقيق كوربان ويحيى ، طهران ، ١٩٦٩ ص ٤٨٨ . وانظر الرسالة في « رسائل ابن عربي » .

(٢) المواقف ، ص ٥٠ و ٥١ .

(٣) المرجع السابق ص ٤١٦ .

(٤) ابن تيمية ، الرد على المنطقيين ، بمباي ١٩٤٩ ، ص ٢٤٨ و ٢٤٩ .

وتبقى المعرفة الايجابية بذات الله تعالى من اختصاص المتصوفة ، يصلون اليها عن طريق الرياضيات والمجاهدات والخلوات . وهي معرفة شهودية عيانية ، تعتمد على الوجدان الحالي . وكما سبق فإنه « لا يمكن أن يقام عليها دليل ولا تحد بحد . وان الوجدانيات المحسوسة لا تحد فكيف بهذه ؟ » (٢) .

وهذا ما يركز عليه الجزائري في موضع آخر حيث يقول : « فإن الأمور الوجدانية لا يمكن حدها ولا اقامة الدليل عليها ، حتى في الأمور العادية في الخلق : كالفرح والغم والخوف والخشوع ونحوها . فلا يمكن توصيلها إلى الغير أبداً ولا سبيل لها الا الذوق » (٣) . لنحدد إذن متى يتهجم المتصوفة على العقل ، ونقول بدقة : عندما يحاول العقل الدخول في شؤون الذوق والمعرفة الصوفية . وفي هذا المعنى يقول ابن عربي : « من فسر القلب بالعقل فلا معرفة له بالحقائق » (٤) . وهي هنا حقائق العالم الروحي أساساً ، وحقيقة الذات الآلهية خصوصاً . « اذ الذات هي الظلمة الحالكة ولا يخوضها بالعقل الا نفس هالكة . فليس فيها معلم يهتدي العقل به ولا اسم ولا رسم يستند اليه . والتحذير الوارد في المنع من الخوض في الذات انما هو من حيث النظر العقلي » والمعرفة الوحيدة هي الاقرار بالعجز ، وهي المعبر عنها بقول ينسبه المتصوفة إلى أبي بكر الصديق ( ر ) :

« العجز عـن الادراك إدراك والخوض في ذات الله اشراك »

« يريد من حيث العقل ، وأما من جهة الوهب الآلهي ، بالاخبار الرحماني ، فقد يفتح الله في ذلك لمن شاء من خواص عباده » (٥) .

« حيرة الجهل » اذن ، هي النتيجة التي يصل اليها العقل حينما يبلغ به التهور حداً يجعله يقدم على المغامرة فيما وراء حدوده . أي اسقاط احكام النسبي على المطلق . وهذا عائد إلى كون العقل لا يصل إلى الذات الآلهية « بآلاته أبداً ( ... ) لأن الذات لا تعقل ، والكلام فيما لايعقل

(٢) الجزائري ، المواقف ، ص ٥١٩ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٩٨ .

(٤) الفتوحات ، جـ٣ ، ص ١٩٨ .

(٥) الجزائري ، مواقف ، ص ١١٣٣ .

محال » (١) . بيد أن ذلك لاينفي امكانية تناول العقل لمرتبة الألوهة ، وهي المرتبة التي تشمل التدين الأول ، حيث تتجلى الذات ، أو تعرض نفسها من خلال الاكوان .

ما هي قيمة العقل حينما يبقى منسجماً مع نفسه ؟ يقول الجزائري عن العقل بأنه « أعظم نعمة أنعم الله بها على الانسان » وهو لايفتأ يحث الانسان على النظر ويذم التقليد ويعتبره من أكبر المخاطر التي يتعرض لها العقل ، وأخطر أنواع التقليد هو الاصرار على اعتناق بعض الأفكار المسبقة . فهو يذم تقليد الرجال والكتب ، والتضحية بالبحث الشخصي عن الحقائق مقابل الرضوخ للأفكار الموروثة . ولئن تباري الإنسان والحيوان بالتقليد والانقياد فإن الحيوان هو الذي يفوز في هذا المضمار .

« ان العقل المتجرد للفكر في حقيقة من الحقائق ، ربما لا تنكشف له لكونه محجوباً باعتقاد سبق إلى القلب وقت الصبا ، على طريق التقليد والقبول بحسن الظن ( ... ) وهذا حجاب عظيم حجب أكثر الخلق عن الوصول إلى الحق لأنهم محجوبون باعتقادات تقليدية رسخت في نفوسهم وجمدت عليها قلوبهم » (٢) وهو يذهب مع العقل إلى أبعد الحدود الممكنة ، وكأنما يريد لنا أن نستنتج من قوله بأن من وصل إلى الشرك بعد بحث وتعمق أفضل من المتدين المقلد . « فكل ذنب يجوز العفو عنه بترك العقوبة عليه أصالة الا الشرك . ولا كل شرك : بل ما كان عن تقليد ، كما حكى تعالى عنهم : « بل وجدنا آباءنا كذلك يفعلون » وقولهم « بل قالوا انا وجدنا آباءنا على أمة وانا على آثارهم مهتدون » فإن هؤلاء ما نظروا ولا اعتبروا ولا اجتهدوا ، بل عطلوا نعمة العقل التي هي أعظم نعمة أنعم الله بها على الإنسان . وأما إذا كان الشرك بعد النظر والاجتهاد وبذل الطاقة ( ... ) فهذا لا نص في القطع أنه لا يغفر له ( ... ) كيف وقد قال تعالى : « لا يكلف الله نفساً الا وسعها » (٣) .

ان مثل هذا النص الخطير في فهم الإسلام يعرض الأمير الجزائري إلى النقد الشديد وعلى الأخص من قبل الفقهاء . وكأنما كان يتمثل الخطر في ذهنه مسبقاً ، ولنستمع اليه كيف يبرر موقفه .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٠٨ .

(٢) الجزائري ، ذكرى العاقل وتنبيه الغافل ، ص ٨ و ٩ .

(٣) الجزائري ، المواقف ، ص ٥١٠ ، ٥١١ .

« ولا تقل أيها الواقف : «أسرفت وأفرطت» فإني والله توقفت في كتابة هذا الوارد ثلاثة عشر شهراً بعد وروده ، إلى أن أذن الله تعالى في كتابته . ومن أطلعه الله على شرف هذا النوع الإنساني وعناية الله به وما خصه به ( ... ) قال بما قلناه ، وما استبعد في حقه فضلا من الله تعالى » (١) .

هذه النظرة إلى الكفر ، ليست بجديدة ، فقد هوجم من خلالها ابن عربي والنابلسي وغيرهما من أنصار مدرسة وحدة الوجود . وهي منسجمة مع العاطفة الصوفية التي لا تنظر إلى الله الا بعين الحب ، كما أنها ترى بأن الرحمة الواسعة لله تستوعب في نهاية المطاف كل الذنوب النسبية للبشر . وهذا ما يذكرنا برابعة العدوية التي افتتحت أبواب العشق والحب في التصوف لتتجاوز الخوف من النار والطمع في الجنة جريا وراء خالق الجنة والنار . ومن جهة أخرى فان كافة البشر يعبدون الها واحداً ، سواء علموا أذلك أو لم يعلموا . «فليس في العالم جاحد للاله مطلقاً ، من طبائعي ودهري وغيرهما ، وان فهمت عباراته غير هــذا فانما ذلك لسوء التعبير . فالكفر في العالم كله اذن نسبي »(٢)

يتبين بوضوح أن التصوف ليس ضد العقل . ويجب أن يفهم هجومه على العقل من حيث تجني الاخير على قيمة المعرفة بالمطلق . فهناك حسب ما يرتئيه المتصوفة مستويان من المعرفة . مستوى المعرفة النظرية القائم على العقل أساساً ، وينظر اليه المتصوف نظرة ايجابية تدعـــو إلى استخدام هذا العقل بوصفه نعمة الهية تنجينا من شر التقليد . والمستوى الاخر ، هو المعرفة الوجدانية القائمـــة على الذوق وحده . ويغدو التصوف هنا مغامرة روحية فردية لا يمكن اكتشاف حقيقتها وأبعادها الا لمن عاناها في نفسه ، فاختبرها عنده ، وفهمها عند المتصوفين الآخرين . وهذا ما يلح عليه أربـــاب المواجد والأذواق . يقول الأمير الجزائري : « ولا يفهم عنا إلا أهل طريقتنا . إذ لا يفهم عنك إلا من أشرق فيه مـا أشرق فيك . وتقول العامة : « لا يفهم كلا م الأخرس إلا أمه » (٣) .

وها نحن بالرغم من التحذير الواضح الذي يوجهه إلينا التصوف بعدم الخلط بين هذين النمطين من المعرفة ، نجازف من جديد في محاولة تحليل بعض جوانب ما لا يقبل التحليل .

---

(١) المواقف ، ص ٥١١ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٥٦١ و ٥٦٢ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٢٢٤ .

بيد ان ما يشجعنا على هذه المغامرة هنا ، هو نفس الدوافع التي تهيب بالأخرس أن يخالط الأسوياء ، طالما أن هنالك بعض الرموز والإشارات القابلة للفهم بين لغة الأسوياء ولغة الصمم والبكم. فعلى الرغم من كل الحواجز الممكنة،فإن الرمز والإشارة توحيان من طرف بعيد ، وتشكلان جسراً يستطيع العقل من خلاله أن يقف على شواطىء المطلق ، ان هو أعيته حيلة السباحة في بحره . بهذا الحد الأدنى من التخاطب والتواصل والتعاطف نستطيع الاقتراب من هدفنا . ان العقل بحماسه وفضوله لا يقل اندفاعاً عن تطلعات القلب ، هناك جسر يصل بينهما هو الحب .

## الحب والمعراج الروحي :

لئن كان الحب يشير الى الارتفاع ، فإن الحيرة علامة على الخوف من السقوط . والحب وحده هو الذي ينقذنا مرة أخرى من السقوط ، وفي كل مرة نشعر فيها بأننا على وشك السقوط. ويشترط في هذا الحب ألا يكون مشروطاً بغير الصدق والمعرفة . وإذا كان سمو الحب الإنساني مرتبطاً بسعة ساحة الشعور، فإن الحب الإلهي يتطلب منا انفتاحاً عقلياً بسعة الأكوان . يقول فريد الدين العطار : « فيك جوهران : العشق والعقل ، ورجل الطريق لا يغفل عنهما » (١) ويسعنا أن نربط بين الحب والمعرفة ربطاً تكاملياً في الحياة الإنسانية والحياة الصوفية معاً ، فإذا كان العقل أو المعرفة هي العصا التي نتوكأ عليها ، فإن الحب هو النابض الذي يمدنا بالحركة منذ أول خطوة لنا وحتى آخر خطوة على الطريق وهذا ما يعبر عنه بيت العطار أيضاً :

« فإن تقرأ علوم الناس ألفـــاً بلا عشق فما حصلت حرفاً » (٢)

وتدهشنا القوة التي يمكن للعقل أن يقدمها للحب ، على أن يكون الحب في هذه المسيرة هو الغاية . أما إذا أصبح العقل هو الغاية — وانعكست الآية — فإن الحب يسقط ومتى سقط الحب سقط كل شيء . ومن هنا نستطيع أن نفهم قول القائل : « ولا خير في حب يدبره العقل » والذي يتمثل به المتصوفة عادة . ومن الخطأ القول بأن العقل القائم على الحب لا يدرك في نهاية الأمر الحقائق الوجدانية عن طريق الوحي الإلهامي ، « أعني أنه

(١) و (٢) انظر : د. عزام ، التصوف وفريد الدين العطار ، القاهرة ١٩٤٥ ، ص ٧٠ و ٧٢ .

لا يصل إليها العقل بفطرته وآلاته التي من عادته اقتناص العلوم بها . وإنما يدركها بالوهب المجرد عن الآلات ، لا أنه لايدركها بوجه ولا حال » (١) وتسوقنا تكاملية العقل والقلب إلى البحث في تكاملية المطلق والنسبي .

العلاقة بين الحب الإنساني والحب الإلهي وثيقة للغاية ، وهذا ما يفسر لنا تمثل المتصوفة عدداً كبيراً من الأبيات الشعرية في الغزل وجعلها ارثاً صوفياً . وفي مذهب وحدة الوجود كما هو الأمر عند ابن عربي مؤسس هذا المذهب « يربط ابن عربي حب الإنسان لنفسه ولاقرانه وللعالم كله بالحب الإلهي الذي يندرج فيه كل حب . فما أحب أحد في الحقيقة سوى الله . ولكنه احتجب عنه تعالى بحب زينب وسعاد وهند وليلى والدينار والدرهم . فكل هذه الضروب من الحب ليست إلا صوراً أو رموزاً لحقيقة كبرى لايمكن التعبير عن جمالها وجلالها ، إلا إذا سلك العاشق لها سبيل الغزل والتشبيب » (٢) وقد جعل ابن عربي في مقدمة شرحه على ديوانه « ترجمان الأشواق » من هذا النزوع إلى التعبير عن الحب دليلا على ظرف الأدب ولطف روحانية الأديب . وتستدعي وحدة الوجود هنا ما يسميه الدكتور أبو العلا عفيفي : « وحدة المحبوب » التي تربط من الداخل كل الكائنات بوصفها تجليات للذات الإلهية « وعند التحقيق – كما يقول الجزائري – ما أحب محب إلا آثار صفات الجمال ، بل ما أحب إلا نفسه » (٣) باعتبارها مركز التواصل الأساسي مع الأكوان والخالق . فالضرورة التي ألجأت المتصوفة إلى التعبير عن الحب الإلهي بالأسماء المستعارة لبطلات الحب العذري في التراث العربي ناشئة عن كونهن نماذج الكمال الإلهي متجلياً في صور زمانية ، تساعدنا في الوصول إلى الأصل الذي صدرت عنه بمجرد استدعائها . وبوسعنا أن نتعقق دور المرأة عند المتصوفة من خلال هذه القصة التي يسوقها لنا الأمير الجزائري نقلا عن شيخه الكبير ابن عربي ، ومن كشفه عن السر الذي ظل ابن عربي محتفظاً به لنفسه حول القصة . وملخصها حوار يجري بين ابن عربي وبعض العارفين . ويلفت ابن عربي في هذا الحوار نظر العارف إلى خطورة الآية القرآنية : « ولله جنود

(١) الجزائري ، المواقف ، ص ٤٥٦ .
(٢) د. محمود قاسم ، الخيال في مذهب ابن عربي ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٤٨ .
(٣) المواقف ، ص ١٠٢ .

السموات والأرض » عندما يتساءل عن ضرورة أن يكون لله جنود وهو المطلق القوة والقدرة ، ولمقابلة من يحشد هذا الحشد العظيم إلا أن يكون حذراً من عدو عظيم ؟ فيجيبه العارف : « ألا أدلك على أعجب من هذا ؟ » ويتلو الآية القرآنية التي تشير إلى اتفاق عائشة وحفصة (١) ( ر ) ( ر ) ضد النبي ( ص ) . متسائلا عن إمكانية التظاهر على النبي وهو في عهدة ربه . ويطلعنا الأمير الجزائري على سر ذلك بعد أن تلقاه كشفاً عن طريق المنام . ويعود السر الذي تكمن وراءه قوة زوجتي الرسول عائشة وحفصة ( ر ) وذلك حسب تفسير الجزائري إلى أن المرأة من حيث هي أنثى فإن لها قوة الإنفعال ، ولا تتحققوة الفعل إلا بها . والسلب في هذا المستوى الكوني أرفع قيمة من الإيجاب لكونه مطلوباً من قبل الفاعل الذي يريد تحقيق ذاته من خلاله (٢) وقد نالت كل من حفصة وعائشة ( ر ) بالإضافة إلى هذه القوة الطبيعية قوة استثنائية حصلت عليها كل منهما من كونهما بلغت مرتبة الفعل الوجودي الناتجة عن الكمال الإنساني من حيث انهما زوجتان للنبي . فجمعتا « بين الفعل والإنفعال » (٣) ، وهي حضرة جامعة تذكر بالإسم الجامع « الله » والذي تأخذ عنه بقية الأسماء الإلهية قوتها وتندرج تحت لوائه ، ذلك أن هذه الأسماء الفاعلة تبحث عن منفعلات وجودية لترتبط بها وتشكل الثنائية الكونية العابد والمعبود العاشق والمعشوق.» ولما كان هذا السر ، كما يقول الجزائري ، قد انكشف للرسول ( ص ) فقد قال : حبب إلي من دنياكم ثلاث : « النساء والطيب والصلاة » (٤) بيد أن هذا الحب لهن ليس كسائر الناس من أهل الحب الطبيعي والميل الشهواني » وقال سيدنا محيي الدين : كنت أبغض الناس للنساء مدة ثماني عشر سنه . والآن أنا أشد الناس حباً لهن ، وما ذلك إلا لا نكشاف هذا السر له ( ر ) » (٥) .

---

(١) « وان تظاهرا عليه فإن الله هو مولاه » سورة التحريم .

(٢) ويمكن فهم ذلك من خلال التقسيم الذي يتم بموجبه التمييز بين « عالم الخلق » وهو العالم المادي وبين « عالم الأمر ».فإن عالم الخلق ، كما يقول الجزائري : « هو السبب في ايجاد عالم الأمر » . ويستشهد على ذلك ببيت ابن عربي « وما الفخر الا للجسوم وكونها/مولدة الارواح ناهيك من فخر » ( المواقف ص ٥١٢ ) .

(٣)و(٤)و(٥) الجزائري ، المواقف ، ص ٢٨٠ .

يغدو الحب في المستوى الكوني القانون الأعظم الذي يربط بين كافة الموجودات ويعبر عن وحدتها ، ووصل الأمر عند الحلاج مثلا إلى اعتبار المحبة المتبادلة بين العبد والرب على أنها صلة اضطرار لا اختيار . « فالمحبة متبادلة بين الطبيعتين ، كما أن الميل إلى الاتحاد متبادل بين عنصري الماء والخمر . ومعنى هذا أن حب الإنسان لله ليس مكتسباً ولا عارضاً ، بل هو جبلة في طبيعته تكشف عنها الحياة الصوفية وما فيها من رياضة وأحوال » (١) وإذا كان ثمة فارق نستطيع بواسطته تمييز الزهد عن التصوف ، فإننا لا نعثر على أداة التفريق هذه إلا من كون الزهد مرتبطاً أساساً بالخوف ، بينما يتجاوز التصوف مرحلة الخوف ويتحمل نتائج المغامرة الروحية إلى أبعد حدودها بواسطة الحب والعشق . والحب ظاهرة تسري في الطريق الصوفي سريان الماء في الغصن ، ويتم الترقي الروحي على الطريق منذ البداية وحتى النهاية بواسطة الحب . يقول الغزالي : « المحبة هي الغاية القصوى من المقامات والذروة العليا من الدرجات ، فما بعد المحبة مقام إلا وهو ثمرة من ثمارها وتابع من توابعها ، كالشوق والأنس والرضا وأخواتها . ولا قبل المحبة مقام إلا وهو مقدمة من مقدماتها كالتوبة والصبر والزهد وغيرها » (٢) أما البحر الذي يصب فيه نهر الحب فهو بحر الفناء وفي هذا المعنى تقول القديسة الإسبانية تيريز دافيلا المتوفاة عام ١٥٨٢ م :

« ها أنذا ذا يا عريسي الأكبر ،
دعني أقترب منك
لا تتركني أضل الطريق
وليدخل هذا الجدول الصغير
في خضمك . . . » (٣)

وترسم لنا تعاريج هذا النهر الخالد ، والتي عبرت فوق مياهه أعداد لا تحصى من زوارق الصوفية ، الصورة المألوفة لتقسيم الرحلة إلى منازل ومقامات وأودية . وقد رأينا كيف أن فريد الدين العطار جعل من « العشق » ثاني الأودية التي تنتهي بوادي الفناء .

(١) د. أبو العلاء عفيفي ، التصوف الثورة الروحية في الاسلام ، بيروت ص ٢٢٣ .
(٢) احياء علوم الدين ، القاهرة ، ١٢٩٦ هـ ، ج٤ ، ص ٢٨٠ .
(٣) عن ، ميشال غريب : عمر ابن الفارض ، لبنان ١٩٦٥ ، ص ٧٧ .

بينما أقام الشيخ عبد الأنصاري الهروي « المحبة » على رأس قسم الأحوال في كتابه المشهور « منازل السائرين » . فيقول فيها : « المحبة أول أودية الفناء والعقبة التي ينحدر منها ( الصوفي ) على منازل المحو ( . . . ) والمحبة هي سمة الطائفة . وعنوان الطريقة » (١) وتغدو صلة المحبة بالفناء واضحة تماماً عند ابن الفارض الذي يقول على لسان الذات الإلهية :

« فلم تهوني ما لم تكن في فانيـــا — ولم تفن ما لم تجتلي فيك صورتي
هو الحب إن لم تقض ، لم تقض مأربا — من الحب ، فاختر ذاك ، أو خل خلتي »

الحب إذن هو الذي يعطي الحياة معناها على الأرض وهو الذي يمد العقل بأسباب القوة والاستمرار . وهو الصلة بين النسبي والمطلق . يقول النابلسي في تعليقه على بيت ابن الفارض :

« إن الغرام هو الحياة فمت بـــــه — صبا فحقك أن تموت وتعذرا »

يعني : أن الغرام القلبي والحب الإلهي هو الوسيلة بين الحادث والقديم والوصلة السببية بين الحقير والعظيم » (٢) ويقودنا ما تقدم إلى الاستنتاج التالي : قطبية الأكوان في ثنائيات : العقل والقلب ، الرجل والمرأة ، العابد والمعبود ، ترتبط فيما بينها من خلال « وصلة سببية » واحدة هي الحب ، وتسلمنا هذه المحبة إلى « منازل المحو » ، إلى الوصال عند نهاية الرحلة الروحية للمتصوف . وتنتظم الرحلة الروحية هذه بخيط واحد « كالسبحة » هو الحب ، يرجع أول الأمر إلى آخره ، ويحقق وحدة العبد مع الأصل الذي صدر عنه . وكما أن الحب في بعض مراحل هذه الرحلة يشكل واحداً من المقامات ويرافق السالك في كل خطواته كـ « حال » ، كذلك فإن الحيرة ، تنال المريد ، والسالك ، والواصل عند وصوله ، فهي عند المريد : صولة الجمع والمشاهدة . « والدرجة الثالثة دهشة المحب عند صولة الاتصال على لطف العطية ، وصولة نور القرب على نور العطف ، وصولة شوق العيان على شوق الخبر » (٣) واصطلاح « الدهش » هو نفسه مفهوم الحيرة ، ويعرفه الهروي المتوفى عام ( ٤٨١ هـ — ١٠٨٩ م ) كما يلي : « الدهش : بهتة تأخذ العبد إذا فجأه ما يغلب عقله أو صبره أو علمه » (٤) وأعلى أنواع الحيرة عنده هو كما نرى « دهشة

(١) الهروي ، منازل ، تحقيق الأدب دي بوركي ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ٧١ .
(٢) شرح ديوان ابن الفرض للبوريني ، مرسيليا ، ١٨٥٣ ، ص ٢٥٩ .
(٣) الهروي ، منازل السائرين ، ص ٧٧ .
(٤) المرجع السابق .

المحب" حين هجوم الوصل الذي ينسي الهبة الإلهية التي أدت إليه . وفي مثل هذا الحال نفهم معنى طلب الاستزادة في الحيرة :

« زدني بفرط الحب فيك تحيرا »

ويشرح الأمير عبد القادر الجزائري قول ابن الفارض قائلا :

طلب الشيخ ( ر ) من ربه زيادة الحيرة فيه . وجعل وسيلته إلى ربه افراط حبه فيه . فإن المحبة من أعظم الوسائل إلى المحبوب ( . . . ) وطلبه من ربه : زيادة الحيرة فيه ، هو كناية عن طلب تنزله له من حضرة التنزيه : « حضرة الذات » إلى حضرة التشبيه : « حضرة الألوهية والصفات » ، فإنها التي تظهر في مراتب التشبيه ( . . . ) فإن تنزله تعالى من أوج عزته إلى سماء صفاته هو الذي حير العقول وأضلها ، حيث يقول : « ونحن أقرب اليه من حبل الوريد » ( . . . ) ونحو هذا . فإن العقل السليم يحار في هذه التنزلات الصادقة المجهولة الكيفية ، فالطالب لزيادة الحيرة ، طالب لدوام التجليات والمشاهدات » (١) .

## الحيرة والمعرفة :



رأينا أن الحب هو الحامل الأساسي للتجربة الصوفية ، وأن أعلى درجات الحيرة الإيجابية أو « حيرة العلم » هي حيرة المحب . وبوسعنا أن ندرج تحت أسم « المعرفة » عند المتصوفة ، عدداً كبيراً من الظواهر ، كاللوامع والطوالع ، والذوق والشرب ، والكشف والتجلي ، والحيرة والشطح الخ . . . فإن المعرفة كما يقول البيتماني : « لها طرق كثيرة لا تنحصر » وهو ينبهنا إلى أن « علم أهل الله ، عالم آخر ، غير العالم الذي فيه العقول . فالشريعة طريقه ، والطريقة بابه ، والحقيقة داره ، والمعرفة ذاته » (٢) .

فاللوامع هي : « ما يثبت من أنوار التجلي في وقتين وقريباً من ذلك » .

والطوالع : « أنوار التوحيد تطلع على قلوب أهل المعرفة فتطمس سائر الأنوار » (٣) .

والذوق : « هو أول مبادىء التجلي » .

---

(١) المواقف ، ص ١٠٣٧ و ١٠٣٨ .

(٢) مخطوط ، ظاهرية ، ٦٠٦٩ ق ٢٤٦ آ .

(٣) ابن عربي ، اصطلاح الصوفية .

والشرب : « هو التحقيق في المعارف الإلهية والتخلق بحقائق المحبة وامتلاء القلب منها » (١) .

ويعبر عن المعاف عادة بالأنوار ، وهي علامة الاستمرار على الطريق : « فالسالك يسلك على المقامات وينكشف له في كل مقام عن نور من أنوار الذات ، وذلك بحسب استعداده . فيعرف بذلك النور ربه وخالقه . فإذا سلك على جميع المقامات وظن أنه قد تمم المعرفة ، وصل إلى مقام يتحقق فيه أن الذات شيء من خاصيته أنه لا يعرف . فيقول عند ذلك « العجز عن درك الإدراك ادراك » تعني : أنه قد أدرك أن الذات لا تعرف . وهذا أعلى المقامات . ولا تظن أن صاحب هذا المقام لم يدرك شيئاً ؛ لأن من لم يصل إلى هذا المقام فهو ناقص المعرفة . فمن وصل إليه فهو كامل المعرفة . وفي هذا المقام يقول السالك : « رب زدني فيك تحيرا » (٢) .

إن « الوعي بالعجز » علامة إيجابية . وكلما أحس الإنسان احساساً مسؤولا بوطأة عجزه ، فإنه يدرك في نفس الوقت عمق المهمة الملقاة على عاتقه ، ففي المستوى الفلسفي ، أصبحنا ندرك ذهولنا الناتج عن تأمل الأبعاد اللا نهائية لحدود الكون الآخذة بالتوسع ، وعن حقيقة تكوين المادة اللا متناهي في الصغر . ويشعر العلماء ، في مجالات اختصاصهم ، بأنهم يتقدمون عندما يجابهون مشكلات جديدة لا عهد لهم بها من قبل . وغالباً ما تنال الكشوف التي تفضي إلى الإكثار من عدد المجاهيل إعجابنا وتقديرنا ، بينما نجد أن حيازة بعض الكشوف النهائية المشاعة بين الناس ، يجعلنا ننسى الجهد العبقري الذي فتح مغاليقها . فهي تدخل في تراث الإنسانية من البديهيات المعروفة ، وهي بالتالي تثير عجبنا من كون أجدادنا من البشر لم يلتفتوا اليها بالرغم من بساطتها . فالوعي بالعجز في مجال العلم والفلسفة حافز يدفعنا إلى طلب الكمال ، واختراق المحال . أما في مجال التجربة الصوفية فإنه يمكن تجاوز العجز بالفناء . فالصوفية مجمعون على أن الذات هي الغيب المطلق الذي لا يدرك ، إلا أن ذلك يدفعهم إلى شهود هذه الذات بالفناء فيها . وهذا ما يعبر عنه بأن الذات « لا تعلم ولكن تشهد » (٣) . فالصوفي يحقق ذاته في الذات الإلهية ، بتجاوز الثنائية ، أي بفقدان

(١) بيباني ، مخطوط ، ظاهرية ، ٦٠٦٩ ق ١١٥ آ .

(٢) بيباني ، مخطوط ، ظاهرية ٥٨٧٢ ق ٦ ب .

(٣) الجزائري ، المواقف ، ص ٤٦٩ .

الإلهية بوصفها محلا للعلم والشعور بالكثرة . والتلفظ بما يشاهده العارف في هذا المقام هو حكاية عن غيره ، وهذا ما يعرف بالشطح ، سواء أكانت العبارة مفهومة وعليها « رائحة دعوى ورعونة » أم كانت غامضة ومتناقضة . أما الحيرة فإنها أقرب إلى الصمت المرفق بالذهول أمام صولة التجليات . وهو صمت اضطراري . والسبب في السكوت « حيرة البديهة ، فإنه إذا ورد كشف عن وصف البغتة ، خرست العبارات عند ذلك ، فلا بيان ولا نطق . وطمست الشواهد هنالك فلا علم ولا حس » (١) . ويقول النفري في نفس المعنى : « حكومة الواقف صمته » (٢) ، والواقف هو البالغ أعلى مراتب الوصول .

كذلك فإن التجليات تقسم إلى : « التجلي الأقدس » وهو الذي يتم في مرتبة الذات التي تتجلى لنفسها بنفسها دون اعتبار للأكوان ، وإلى : « التجلي المقدس » وهو الذي يتم في مرتبة الألوهية ، حيث تتجلى الذات للأكوان بواسطة أفعالها وأسمائها وصفاتها . وبذلك نحصل على تسلسل هرمي للتجليات يجتازها المتصوفة المتمكنون .

والتجلي : « هو ما ينكشف لقلب السالك من أنوار الغيوب . فإن كان مبدؤه الذات من غير اعتبار صفة من الصفات سمي : « تجلي الذات » ( . . . ) .



### فتجلي الاسماء :

هو ما ينكشف لقلب السالك من أسمائه تعالى . فإذا تجلى على السالك في إسم من أسمائه اصطلم ذلك السالك تحت أنوار ذلك الإسم بحيث يصير إذا نودي الحق – تبارك وتعالى – بذلك الإسم أجاب ذلك السالك .

### وتجلي الصفات :

هو ما ينكشف لقلبه من صفاته تعالى ، فإذا تجلى على السالك بعض آثار تلك الصفة

---

(١) عبد الكريم بن هوزان القشيري ، الرسالة القشيرية ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٩٧ .

(٢) محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري ، المواقف ، طبعة آربري ، القاهرة ١٩٣٤ ص ١٥ .

( بفضل الله تعالى ) مثلا : إذا تجلى الحق عليه بصفة « السمع » صار يسمع نطق الجمادات وغيرها . وقس عليها غيرها من الصفات .

## وتجلي الافعال :

هو ما ينكشف لقلب السالك من أفعاله تعالى . فإذا تجلى الحق على السالك بأفعاله ، انكشف للسالك جريان قدرة الله تعالى في الأشياء فيرى أنه تعالى هو المحرك وهو المسكن شهوداً حالياً لا يعرفه إلا أهله وهذا التجلي مزلة الأقدام فيخشى على السالك منه ( . . . ) واعلم أن تجلي الأفعال سابق على تجلي الصفات والاسماء . فإن ثبت السالك وأقام الحدود الشرعية على نفسه مع شهود أن المحرك والمسكن هو الله تعالى ، ترقى من هذا التجلي الخطر إلى تجلي الأسماء والصفات . وإن لم يثبت تزندق ورجع من الطريق وهبط إلى أسفل السافلين »(١)

تمثل الذات أو مرتبة الأحدية الأساس الذي تعزى اليه الوحدة في الوجود . وان الذات لا تفصح عن نفسها بالنسبة إلى الأكوان إلا من وراء ستار الموجودات . فدخول الذات إلى عالم الكثرة يكون عن طريق التجلي ، دون أن يؤثر ذلك في الوحدة الأساسية للذات لأن « كل شيء مما ظهر فيه الذات بحكم الواحدية فهو عين الآخر » (٢) ، وأساس الحيرة هو عدم معرفة الكيفية التي تستطيع بها الذات أن تتكثر بواسطة التجليات اللا متناهية والمتناقضة في نفس الوقت الذي تحتفظ فيه ببقاء وحدتها الأصلية . كما تعدد « الطاقات والأبواب والخروق والأماكن الشمس ، وحقيقة الشمس واحدة » (٣) . وترتبط المعرفة بالتجليات من حيث أنها لا تقوم إلا بالتناقض أصلا . وتتخطى الذات الإلهية بمفردها عالم التناقض الذي يعتبر الدليل الوحيد على وجودها . وفي نفس الوقت يكون العالم كله محلا لتجلي الذات.« وما عرف الحق إلا بظهوره على الضدين وتعينه بالنقيضين » (٤) وفي ذلك إشارة إلى قول أبي سعيد الخراز : « ما عرف الحق تعالى إلا بجمعه بين الضدين : « هو الأول والآخر والظاهر والباطن » وهو في كل الأحوال « المتكلم من خلف جدار كل

(١) بيتماني ، مخطوط ، ظاهرية ٥٨٧٢ ، ق ٤ .
(٢) الجزائري ، المواقف ، ص ١٧٠ .
(٣) المرجع السابق ص ١٧٢ .
(٤) المرجع السابق ص ٤١٣ .

صورة » (١) ، وبالإضافة إلى سمة التناقض التي تفيد العلم بالتجليات ، فإن هذه التجليات لا متناهية ، باعتبارها افصاحاً عن عالم الكثرة ، ومتجددة باستمرار « بحيث لا يشبه تجل تجلياً أبد الآبدين » (٢) وهذا ما يعبر عنه عادة بـ « الخلق الجديد » . وبالرغم من تعين المطلق فإنه يبقى مطلقاً في وحدته . وهو مطلق في ذاته ، وتأتيه النسبية من تعينه الذي يصبح موضوعاً لإدراك الإنسان ضمن شروطه النسبية « فالوجود المطلق عندما يتجلى على أعيان الممكنات ، وتنصبغ بنوره وينصبغ بأحكامها ، يصير موجوداً مقيداً بالنسبة إلى الممكن ، مع إطلاقه حالة تقيده بها . فهو المطلق – المقيد ، المتجرد – المتعين » (٣) .

ويشير شهود التجليات المتجددة والمتفردة إلى ازدياد العلم ، وإلى ازدياد صولة الحيرة ، الناجمة عن محاولة النسبي الإطلاع على لا نهائية المطلق ، وتصبح العلاقة بين العلم والحيرة علاقة طردية في هذا المستوى . وإلى ذلك يشير الجزائري بقوله : « كلما زاد العلم بالله – تعالى – زادت الحيرة » . وقد قال إمام العارفين محيي الدين الحاتمي ( ر ) : « ان من أولياء الله من أزال الله عنه الحيرة فيه . وأنا – عبد الله – ما فهمت هذا ولا عرفته كيف يكون ! والذي عليه أهل الله ، بحسب ما وصل إلينا أن من ادعى المعرفة بالله ولم يحتر فذلك دليل جهله » . قال سيدنا محيي الدين في « الفتوحات » :

| | |
|---|---|
| وكيف يعلم من بالعلم نجهله ؟ | أنه يعلم أني لست أعلمــــه |
| نعت بحق ولا خلق يفصلــه | إني علمت وجوداً لا يقيـــده |
| دليل حق على علم نحصله » (٤) | علمي به حيرتي فيه فليس منسا |

وهذا يعني بأن علمنا بالله « علم إجمالي » لا يصل إلى امتلاك ماهية الحق في ثنائية العالم والمعلوم . ويبقى علم العارف بالله في هذا المجال ، علماً بالوجود دون الماهية « كما إذا رأيت صندوقاً مقفلاً ، فحركته فوجدته ثقيلاً ، تعلم أن فيه شيئاً . ولكن لا تعلم ما هو »(٥)فالحق يبدي وجوده على شكل تجليات في الأعيان الممكنة ، هذه التجليات تخفي ماهيته وراء ستار كثرتها وتجددها وشدة تنوعها ، يقول ابن عربي :

(١) المرجع السابق ص ٤٢٢ .
(٢) المرجع السابق ص ٤٩٧ .
(٣) المرجع السابق ص ٥٣٨ .
(٤) المرجع السابق ص ٣٩٧ .
(٥) المرجع السابق ص ٢٤٠ .

« وليست تنال الذات في غير مظهر      ولو هلك الإنسان من شدة الحرص»(١)

## من الحيرة الى الحيرة :

النزع هو المرحلة التمهيدية للموت ، وكذلك الحيرة فإنها تمهد للفناء : أعلى المقامات الصوفية . وسبب الحيرة عند الإنسان العارف هو : « كثرة التجليات واختلافها وعدم انضباطها وسرعة تقلبها ، وكثرة التنزلات الإلهية المدهشة للعقول ، المحيرة لها مع وحدة العين المتجلية . . . فإن الحيرة تزيد بزيادة التنزلات » (٢) ويشارف « المريدون » على الفناء حين تشرق عليهم أنوار المعاني ويغيبون عن ظلال هياكلهم،» غير أنهم باقون في « دهشة الفناء » . لم يتمكنوا من دوام شهود الحق . فإذا تمكنوا من دوام شهوده ، ورسخت أقدامهم في معرفته حصل لهم حق اليقين ، وهذه نهاية النعمة وغاية السعادة » (٣) ويطلق المتصوفة اسم « الوجدان » على هذه الحالة من المعرفة الشهودية . التي تمتزج فيها حلاوة الشهود مع « غلبة السكر والدهش » . ولن يبلغ العارف مرحلة الفناء بالمطلق أو ما يسمى بـ « جمع الجمع » حتى يفقد شعوره بالاثنينية التي يكشفها السكر وحلاوة الشهود . ومتى « زالت الدهشة والحيرة وصفت الفكرة والنظرة » (٤) فإن العارف يصل إلى « الوجود » أو البقاء بعد الفناء . » واليه يشير قول الجنيد ( ر ) :

وجودي أن أغيب عن الوجود      بما يبدو علي من الشهود » (٥)

تتلاحق الأحداث بسرعة عند الاقتراب من عتبة الفناء ويمتزج السكر والشطح والحيرة معبرة عن توتر روحي يجد فيه العارف نفسه وكأنما هو يهرب من حيرته إلى حيرته ، كالهارب من نفسه في حجرة تغطي المرايا أرجاءها . يقول الجزائري :

« وأهرب من حيرتي كلمـــا      توالت ، فكان لها المرجع

(١) المرجع السابق ص ٢٣١ .

(٢) الجزائري ، المواقف ص ١٠٤٣ .

(٣) أحمد بن محمد بن عجيبة الحسني ، معراج التشوف إلى حقائق التصوف ، دمشق ١٩٣٧ ، ص ١٧ و ١٨ .

(٤ و ٥ ) المرجع السابق ص ٣٤ و ٣٥ .

فحيرتي ما كنت كائنــــة وحتى القيــامة لا تقلــع
فأشكو إلى حيرتي حيرتي فليس إلى غيرها مفزع » (١)

ومصدر الحيرة عند الجزائري هو المفارقة الكامنة وراء المعرفة التي يستفيدها العارف عند إشراق أنوار التجلي الصفاتي عليه ، حيث يعجز عن التمييز بين الذات الإلهية المطلقة وبين تجلياتها عبر الصفات التي ليست شيئاً مخالفاً للذات . وهو يعبر عن هذا التوتر بقوله :

« يا لحيرة العمياء والداهية الدهياء ، والمهلكة الفيحاء ! الصفات هي المدركة ، لأنها الظاهرة بآثارها ، فليس المدرك المشهود إلا الصفات لا « الذات » . بل الذات هي المدركة المشهودة لا الصفات . إذ الذات هي المقومة للصفات » (٢) وهو يتركنا في حيرة دون إعطاء جواب أو تفسير نهائي .

ويحدثنا الشيخ عبد الكريم الجيلي في كتابه « الإنسان الكامل » عما رآه في هذا التجلي الصفاتي : « اجتمعت في هذا التجلي بالملائكة المهيمين ، فرأيتهم على اختلاف مشاهدهم هائمين في محاتدهم ، فمن باهت حيرة الجمال ، ومن ساكت أبحمه الجلال ، ومن ناطق أطلقه الكمال . ومن غائب في هويته ومن حاضر في إنيته ، ومن فاقد الوجود ومن واجد في الشهود . ومن حائر في دهشته ومن داهش في حيرته ، ومن غائب في فنائه ومن آيب في بقائه . . . تدهش الناظر أحوالهم ، وتهدي الحائر أقوالهم » وهو يقص علينا حواره مع « أكملهم مشهداً وأرقهم مشهداً ومحتداً » مخاطباً إياه بـ « الروح الأقدس » . ثم يعبر لنا عن تجربته في الفناء قائلا : « فعند ذلك مت موتة أبدية ، وسحقت سحقة سرمدية فلا بعث بعدها ولا نشور ولا مغيب عندها ولا حضور . فعندما فني الحي ، وهلك من هلك في الدار ، سأل نفسه « لمن الملك اليوم ؟ » فقال : « لله الواحد القهار » (٣) . وفي ذلك تأكيد على رجوع أول العبد إلى آخره . والآية القرآنية في آخر المشهد ، تعني أن العارف أصبح فانياً في المطلق ، ولذا فهو يعيد تلاوة القرآن باللهجة الأصلية . وفي نص للإمام الغزالي نرى تلخيصاً مكثفاً للحالات التي تسبق الفناء ، فهو يقول :

(١) المواقف ، ص ١٩ .
(٢) المرجع السابق ص ٤٧٠ .
(٣) عبد الكريم إبراهيم الجيلي ، « الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل » المطبعة الأزهرية المصرية ، ١٣٢٨ هـ ، ص ٤١ – ٤٣ .

« العارفون – بعد العروج إلى سماء الحقيقة – اتفقوا على أنهم لم يروا في الوجود إلا الواحد الحق . . . وانتفت عنهم الكثرة بالكلية ، واستغرقوا بالفردانية المحضة . واستوفيت فيها عقولهم ، فصاروا كالمبهوتين فيه . . . فلم يكن عندهم إلا الله ، فسكروا سكراً دفع دونه سلطان عقولهم . . . وهذه الحالة إذا غلبت سميت بالاضافة إلى صاحب الحالة « فناء » ، بل « فناء الفناء » : لأنه فني عن نفسه وفني عن فنائه ، فإنه ليس يشعر بنفسه في تلك الحال ولا بعدم شعوره بنفسه . ولو شعر بعدم شعوره بنفسه لكان قد شعر بنفسه » (١) .

ولا تقتصر الحيرة على العارف الواصل ، والذي يسميه النفري بـ « الواقف » . فإن الأكوان تصاب بالحيرة أمام هذا العارف ، وهو في نفس الوقت في حيرته من كيفية بقائه في الفناء . كتب النفري ما قيل له : « حار كل شيء في الواقف ، وحار الواقف في الصمود » (٢) .

يصل العارف إلى الفناء بما فيه من مشاركة مع المطلق . فكل كائن يحمل في داخله بذرة المعرفة ، وبدون هذا الاستعداد يستحيل أي نوع من الاتصال . « فكل راء لا يرى الحق إلا بما فيه من الحق » « والحقيقة » وصف الحق » (٣) « والحق هو الله . وهو المرآة التي يستطيع الإنسان أن يرى فيها » « أنيته الوجودية العينية » وأن يرى الآخرين ، وأن يشهد عينه الثابتة كما هي في علم الغيب . ولا يصل إلى هذه المكاشفة إلا خاصة الخاصة من المتصوفة كما أن الإنسان هو مرآة الحق ، يرى فيها أسماءه المعبرة عن ذاته بواسطة النسب والاعتبارات الوجودية ويلتبس الأمر على العارف لعدم تمييزه بين الرائي والمرئي والمرآة التي لا تمثل في نهاية المطاف إلا « الوجود الحق » . وهذا ما يبرر الحيرة لاختلاط ما يراه العارف ، بل ما يبرر كل حيرة من أي نوع كانت . يقول الجزائري : « حار العارفون وحق لهم أن يحتاروا . وأرادوا أن يجعلوه عين العالم فما صفا لهم ذلك لنزاهته وقدسه . وأرادوا أن يجعلوه غير العالم فما صح لهم ذلك ، لأن العالم ليس بشيء زائد على نسب علمية ، مع اعتبار العلم عين الذات . فالعارف في حجاب ، والجاهل في حجاب ، وإن اختلفت الحجب

---

(١) مشكاة الإنوار ، تحقيق د. أبو العلاء عفيفي ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ٥٧ و ٥٨ .

(٢) النفري ، المواقف ، ص ١٢ .

(٣) المرجع السابق ص ٥ .

( . . . ) وكل ما أشعر بالاثنينية فهو حجاب ، وإنما الشأن في البينية وهي لا تجامع الشعور بقيد من قيود الغيرية » (١) . فالعلم التام بالحقيقة لا يكون إلا بالا نقلا ب إلى عين الحقيقة ، دون اعتبار لأية نقاط ارتكاز . والذي يقودنا إلى حضرة هذه الحقيقة ، هو ما غرسه الله فينا كنقطة التقاء ، أو نافذة أمل . « لأنه تعالى له في كل مخلوق حتى الذرة وجه خاص لا يشاركه غيره فيه ، به يكون التأثير » (٢) .فإذا ارتفع الحجاب « فلا يقع العيان الا على فقد الاعيان » (٣) . والفناء بهذا المعنى هو الوصول إلى الحق عن طريق« الوجه الخاص » الذي يربط بين الحق والخلق ، ومتى تم هذا الاتصال ، سقطت العوالم وحصل الوجود ، وفي مثل هذه المناسبة يسوق المتصوفة أبيات أبي نواس ( الحسن ابن هانىء ) والتي يعزوها ابن خلكان إلى الصاحب بن عباد :

رق الزجاج ورافت الخمـــــر ... فتشابها فتشاكل الأمـــــر
فكأنما خمر ولا قـــدح ... وكأنما قدح ولا خمـــر

وليس في ذلك حلولا ولا اتحاداً حسب رأي مدرسة ابن عربي ، وكل مافي الأمر هو أن العبد يكتشف حقيقته ، في نفس الوقت الذي يدرك فيه أن ما اكتشفه كان كذلك وسيظل كما هو إلى الأبد دون مساس بالوحدة المطلقة للذات الالهية ، ولئن كان في ذلك مايدعو إلى الحيرة . فقد حار قبلنا مؤسس مذهب وحدة الوجود ابن عربي ، فهو يقول :

« فقد حرت في حالي ، وحارت خواطري ... وقد حارت الحيرات في وفي أمري»(٤)

## شدة القرب حجاب :

أما الحجاب الذي يفصل بين العبد والرب ، فلا مسافة له ،بل الحجاب هو انعدام المسافة « انما حجب الحق عنك لشدة قربه منك » (٥) ويتم العمل الصوفي كله في ذات العارف ، فهو

(١) الجزائري ، المواقف ، ص ٢٤٢ .
(٢) الجزائري ، المواقف ، ص ٩٦ .
(٣) المرجع السابق ص
(٤) انظر ، د. قاسم الخيال في مذهب ابن عربي ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٣٨ .
(٥) ابن عطاالله السكندري ، الحكم ، شرح الشيخ رزوق ، تحقيق د. محمود ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٢٧٥ .

نقطة البداية التي تكشف عن النهاية ، ويتحقق السائرون في « ميادين النفوس » حيث تفقد المعايير الحسية معناها وقيمها . يقول ابن عطا الله السكندري : « لامسافة بينك وبينه حتى تطويها ... الطي الحقيقي أن تطوى مسافة الدنيا عنك ، حتى ترى الآخرة أقرب اليك منك »(١).

ويبلغ هذا المعنى ذروته مع الأمير الجزائري . وذلك في « شبه مقامه » له يصدر بها كتاب « المواقف » نورد هنا طرفاً منها :

« ان في الوجود معشوقة غير مرموقة ، الأهوية اليها جانحة والقلوب بحبها طافحة ، والأبصار إلى رؤيتها طامحة . يطير الناس اليها كل مطار ويرتكبون الأخطار ... ولا يصل اليها الا الواحد بعد الواحد ، في الزمان المتباعد . فإذا قدر لأحد مشارفة حماها ومقاربة مرماها ألقت عليه أكسيراً لا له مادة ولا مدة ، ولا هو عين معتدة . فيحصل انقلاب عينه وجميع الاعيان في عينه إلى عين هذه المعشوقة التي هي غير مرموقة ... ولا يقدر أن يعبر عنها بعبارة ولا أن يشير اليها باشارة ، أكثر من قوله : « اني وصلتها وحصلتها . وبعد التعب والعنا ومعاناة الضنى ، وجدت هذه المعشوقة : أنا ! وتبين لي أنني الطالب والمطلوب ، والعاشق والمعشوق ، فما كان هجري للذاتي الا في طلب ذاتي . ولا كانت رحلتي الا التحلي . ولا وصولي الا إلي ولا تفتيشي الا علي . ولا كان سفري الا مني .. في .. إلي ! » فيقال له : « هل رأيت محياها وشممت رياها حتى قلت أنا اياها ؟ » فيقول : « رأيت ما رأيت . وما رميت اذ رميت » ويأتي بأوصافها بما تنبوعنه العقول ... يرفع الضدين تارة ، وتارة يجمعها ، ويجمع النقيضين ويضمها ، فيقال له : « هذا الذي تقوله ثبت عندك بدليل أو برهان ؟ » فيقول : « لا دليل بعد عيان :

وكيف يصح في الأذهان شيء اذا احتاج النهار إلى دليـــل ؟ »

فيراجع فلا يرجع ، ويغلظ فلا يسمع . وحينئذ يحكم الناس عليه با لجنون والعته والسفه والبله ويجهلونه ولو كان أعلمهم ... » (٢) .

النتيجة الأولى التي يمكن الوصول اليها من تأمل النص السابق هي أن الانقلاب الداخلي الذي ينشأ عنه ارتباط العارف بالحق مباشرة ، يكشف عن مفاجأة مذهلة ، تشبه فزع من يرى

(١) المرجع السابق ص ٣٨٠ و ١٨٥ .

(٢) الجزائري ، المواقف ، ص ١٠ و ١٢ .

نفسه مصادفة في مرآة لم يكن على علم مسبق بوجودها وان السيمياء الحقيقية ليست في تحويل المعادن الخسيسة إلى معادن ثمينة ، بل هي في الحصول على الأكسير المطلق ، الذي يفتح للعارف أبواب الغيب من نافذة الذاتيه . حيث يتحقق من معنى الآية : « ونحن أقرب إليه من حبـل الوريد » (١) .

والنتيجة الثانية ، وهي ترتبط بالتناقض والعجز عن بيان حقيقة المطلق . وفي ذلك نوع من تقسيم الوجود إلى مرتبتين متقابلتين .: مرتبة الخلق المحكومة بالتناقض ، حيث يبرز العارف الواصل متناقضاً حيناً يود نقل تجربته إلى غيره مبرهناً على صحة كشفه ولما كان هذا الخلق نسبياً ( لان الكون كله نسب واضافات ) ، فإن العارف يخطىء في ادخال المطلق داخل أطر ومقولات النسبي . وفي النهاية فان وظيفة التناقض إيجابية لأنها ترفع العارف مجدداً لبلوغ المطلق بعد اعترافه بعجزه . أما المرتبة المقابلة لمرتبة الخلق والتناقض فإنها مرتبة « الذات » والغيب المطلق حيث تذوب الفوارق ، وتختزل المقولات في مقولة واحدة .



## الحيرة والتناقض :

ويمكننا أن نرى مستويين للتناقض : فهو في المستوى الأول أداة للتمييز والمقارنة ، لا يتم بدونها أي نتاج في الفكر ولا أية حركة في الواقع ، ولا أي تقويم في الأخلاق . فإنه لا سبيل إلى إدراك النور المحض أو الظلمة المحضة ، لذلك فقد « تجلى النور على الظلمة ، فأدركت الظلمة بالنور ، وأدرك النور بالظلمة :

فلولاه ولولانـــا لمــا كان الذي كانــا» (٢)

أول متقابلين هما النور أو الوجود المطلق ، والظلمة أو الأكوان في حالة الوجود الممكن. وفي عالم الخلق يصبح التناقض كأداة مشهوداً في كل الأشياء . « لأن المصلحة في ابتداء أمر الدنيا إلى انقضاء مدتها : امتزاج الخير بالشر ، والضار بالنافع ، والمكروه بالمحبوب ، ولو كان الشر صرفاً محضاً لهلك الخلق . ولو كان الخير محضاً لسقطت المحنه ، وتقطعت

(١) سورة ق – آية ١٦ .

(٢) الجزائري ، المواقف ص ٢٢٥ .

أسباب الفكرة » (١) . وتتدرج الحيرة السلبية أو الخطيرة في هذا المستوى من التناقض ، حيث تتم التفرقة بين الحق والباطل ، في أول الطريق الصوفي . يقول روزبهان البقلي الشيرازي : « قد تعرض لي في ليلة من الليالي خيالات المرض النفسانية والشيطانية ، وخيالات الروحانية وقطعت حجبها ، ورأيت لطايفها ، وتفكرت في أشكالها . فضاق صدري وتحيرت في شأني ، حتى بدا لي جمال الحق تعالى بالبديهة فقلت : إلهي ! ما هذه التماثيل التي عنيت بها في المشاهدة ؟ فقال : « هذا لمن يطلبني في أوائل كشوف ، حتى يعرفني من بينها من لم يكن عارفاً » (٢) .

ويظهر التناقض في المستوى الثاني كأداة للدفع والتحريك يقول الجزائري : « ان العالم كله انما كان عن الطبيعة والعناصر ، وهي مظاهر الأسماء ( الإلهية ) . ومدافعة بعضها لبعض ومغالبتها ضرورية ... لأن الاعتدال لا يكون عنه شيء » (٣) وتنشأ « المطاردة والمدافعة في المظاهر الكونية من التناقض الأساسي بين الأسماء الآلهية المنقسمة إلى « أسماء الجلال » المعبرة عن العزة والانتقام والمكر والشر ، وإلى « أسماء الجمال » الظاهرة في الرحمة والعدل والحب والخير . ويسهم تناقض الأكوان في رسم الطريق للولي أمام السالك . لأن « الأكوان خلقها – تعالى – سلاليم يتوصل بها إلى المعاني الالهية الباطنة فيها . فمن قصر نظره ، ووقف مع المثال ، ضل وحار . ومن ارتقى إلى الحقيقة اهتدى » (٤) . ولا ينبغي أن تفهم الهداية هنا على أنها خلاص من الحيرة اطلاقاً . بل هي انتقال إلى حيرة جديدة هي حيرة العلم . والاهتداء إلى هذه الحيرة هو عين الهداية « لأن الحيرة التي هي نتيجة العلم انما تحصل من شهود وجوه التجليات الآلهية المتكثرة المحيرة للعقول والأوهام ، وذلك عين الهداية » (٥) ويطلق ابن عربي على هذه الحيرة اسم : « حيرة المحمدي » لأنه يطلب الاستزادة منها ، كما هو شأن النبي محمد ( ص ) أي الاستزادة من رؤية التجليات المتدافعة والمتناقضة والتي تخفي وراء ستائرها الحقيقة المطلقة .

(١) إبراهيم البيهقي ، المحاسن والمساوىء ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ١٧ .

(٢) كشف الأسرار ... تحقيق الأب بولس نويا ، مجلة المشرق السنة ٦٤ عدد تموز – تشرين الأول ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ٤٠٣ .

(٣) الجزائري ، المواقف ص ٥٠٠ .

(٤) المرجع السابق ص ٥٦٧ .

(٥) ابن عربي ، فصوص الحكم ، تعليق د. عفيفي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ج٢ ص ٧ .

وتنقلب الحيرة إلى نمط مع المعرفة حيناً وترتبط بالارتقاء، وتجاوز المتناقضات، «بل كل علم لا يحصل الا عن علمين سابقين يأتلفان ويزدوجان على وجه مخصوص. فيحصل من ازدواجهما علم ثالث» (١). وبتعبير آخر فإن «كل متقابلين لابد أن يكون بينهما أمر ثالث جامع بينهما، لا هو عينهما ولا غيرهما» (٢) وبالمقابل فإن الجهل عند ابن عربي هو «حالة الوقفة عند مصادفة الاضداد على نقطة واحدة، فيتمانعان، فصاحبه في ظلمة أبداً» (٣). وتقاس مرتبة العارف بمقدرته على متابعة إيقاع الوجود الجدلي يقول النفري «رأيت العلوم تأكل بعضها بعضاً، ورأيت الاكل كيف يأكل المأكول. ثم رأيت المأكول كيف يعود فيأكل الاكل» (٤).

ويظهر بوضوح أن الحيرة هي التوتر النفسي الذي يوازي تصادم المتناقضات ويساعد على الارتقاء. والاهتداء إلى هذه الحقيقة يجعل الصوفي يبحث عن الحيرة كعلم داخلي وحيد قادر على احتواء وتخطي التناقضات الكونية. «فالهدى، هو أن يهتدي الانسان إلى الحيرة، فيعلم أن الأمر حيرة. والحيرة قلق وحركة، والحركة حياة» (٥). وإذا سألنا الشيخ محيي الدين ابن عربي عن طبيعة هذه الحركة، فإنه سيقول لنا بأنها حركة دائرية، تشبه حركة الأفلاك الدائرة تحت تأثير الحيرة هي الأخرى. وهذا يقودنا إذا تابعنا تأويل الحركات الدائرية من هذا المنظور إلى فهم الطواف حول الكعبة أو دوران «المولوية» حول أنفسهم. الا أن أعلى أنواع الحيرة هو الذي يقود العارف إلى الدوران حول الله باعتباره قطباً للأكوان. ولا تعني هذه الحركة الدورية تكراراً إلى مالا نهاية له لما كان، وانما هي تعبير عن فقدان مفهوم الزمان، والدخول في المطلق. وهذا ما جعل ابن عربي ينحاز إلى مفهوم الزمان الدائري دون الزمان المستطيل أو الخطي. لأن الدائرية كمفهوم رياضي أقرب إلى تمثيل المطلق من أي شكل آخر. ففيها تسقط المطالبة بالبداية والنهاية. أما الزمان الخطي فإنه يثير تصور البداءة والانتهاء حتماً. وهما من خصائص النسبي. يقول ابن عربي: «الحائر له الدور، والحركة الدورية حول القطب، فلا يبرح منه، وصاحب الطريق المستطيل مائل خارج عن المقصود،

(١) الجزائري، تنبيه الغافل وذكرى العاقل. ص ١٠٢٩.
(٢) الجزائري، المواقف، ص ٣٠٧.
(٣) ابن عربي، التجليات الالهية، ص ٢٤.
(٤) النفري، المواقف، ص ٢٠٨.
(٥) ابن عربي، فصوص الحكم، جـ١ ص ١٩٩ و ٢٠٠.

طالب ما هو فيه ، صاحب خيال إلى غايته : فله « من»و « إلى » وما بينهما . وصاحب الحركة الدورية لا بدء له فيلزمه « من » ، ولا غاية فتحكم عليه « إلى » ، فله الوجود الأتم ، وهو المؤتى جوامع الكلم والحكم » (١) .

يقدم لنا هذا النص تفسيراً خاصاً عن الطريق الصوفي الذي رأينا بأنه يتم في « ميدان النفس » فالصوفي في مذهب وحدة الوجود ، لا يتوقف عن متابعة سيره ابداً بل هو في ترق مستمر ، لا يضع أمام عينيه غاية أخيرة تجعله يدعي بأنه أنهى مهمته . بل أنه في تجاوز مستمر لذاته داخل ذاته . يقول الأمير الجزائري : « قيل لي في واقعة من الوقائع :

« مطلب علم التصوف هو مالا يقف التحقيق عند مسألة من مسائله . بمعنى أن الطالب لمسألة من مسائله ، اذا حققها ، يجعله ذلك التحقق مستعداً لما وراءها . فإذا تحقق بما استعد له بما وراء تلك المسأله ، استعد كذلك وهكذا ، فلا نهاية لمسائل التصوف . ومطالبه دون الذات البحث : « الغيب المطلق»وهنالك منتهى العبارات ومنقطع الاشارات وبحر الظلمات »(٢) فالعارف في نهاية الأمر موزع بين قطبين ، قطب الاعتقاد بعدم وجود ماهو موجود في عالم الخلق النسبي المتغير المتجدد مع تجدد الانفاس ، وقطب الجري إلى لامكان وإلى أبد الآبدين حيث الذات الآلهية . فالطريق لا وجود له في أي مكان وليس محصوراً في زمن مقطوع الطرفين. كما أن البداية والنهاية وكل المتناقضات والكمالات موجودة في الذات الآلهية ومعرفتها تتم بعدم معرفتها بعد الفناء فيها ، حيث يعبر الفاني عنها لا عن إنيته . ويمكننا أن نفهم هنا قول الشيخ فريد الدين العطار ، وهو يردد دون توقف : « أين أنت ؟ وأين مكان لست فيه ؟ » (٣) . وهو واقع تحت اسر الحيرة . وأن نعذر الأمير الجزائري وهو يقول :

« لقد حيرتني حتى في حيرتي وفي أمري
وحار كل ذي كشف وذي عقل وذي فكر » (٤)

---

(١) المرجع السابق ص ٧٣ .
(٢) المواقف ، ص ٢٦١ و ٢٦٢ .
(٣) د. عبد الوهاب عزام ، التصوف وفريد الدين العطار ، ص ٨٢ .
(٤) المواقف ، ص ٢٤ .

نهوض القصة القصيرة
في الخمسينات السورية

القسم الثاني

# اتجاهات وتجمعات
## وقيم أدبية جديدة

د. حسام الخطيب



تعج مرحلة الخمسينات بالتجمعات الأدبية والاتجاهات الفكرية التي حملت معها بشائر قيم جديدة وموضوعات جديدة وأشكال في التعبير لم يعهدها الأدب التقليدي . وتختلف هذه التجمعات والاتجاهات اختلافاً واضحاً عن التجمعات الأدبية المبعثرة التي عرفها القطر العربي السوري في العشرينات والثلاثينات . ذلك أن التجمعات السابقة مثل « « الرابطة الأدبية » سنة ١٩٢١ ، و « المجمع الأدبي » سنة ١٩٣٤ و « ندوة المأمون » (١) لم تكن أكثر من لقاءات عابرة بين أناس ظنوا للوهلة الأولى أن هناك شيئاً أساسياً يجمعهم أبعد من الرغبة المشتركة في الظهور على الساحة الأدبية ، والنهوض بالفكر والأدب . وفي أحسن الحالات كانت هذه التجمعات تقوم على فكرة الصراع بين القديم والجديد بعموميتها ، ولكنها كانت تمثل ترسبات فكرية تقليدية واتجاهات طبقية واجتماعية لم تسمح لها بأن تستمر على مستوى جيد من الفعالية ، ولذلك كان معدل عمر كل من هذه الجمعيات لا يتجاوز السنة الواحدة .

(١) انظر مصطفى : « القصة في سورية » ص ٢٣٠ — ٢٣٥ . وكذلك صليبا : « الاتجاهات الفكرية » ص ٤٧ — ٤٩ .

أما تجمعات الخمسينات فقد امتاز بعضها بحد أدنى من الوعي الايديولوجي والأدبي ، وبشرت ببدء ظهور مدارس أدبية في سورية وكانت كفيلة بأن تتطور بهذا الاتجاه لو كان أتيح للمجتمع العربي السوري شرط النمو الطبيعي في أواخر الخمسينات . على أنها بشكلها الذي عرفت فيه خلال ( المرحلة الثانية ) يصعب أن تسمى مدارس أدبية بالمعنى الدقيق لهذا المصطلح . وعلى الرغم من أن التجمعات المهمة منها حاولت ترسم آثار مدارس أدبية وفكرية معروفة وواضحة الحدود في الآداب الأوروبية الحديثة كالواقعية الاشتراكية والوجودية بوجه خاص فإنها ظلت في الأغلب بعيدة عن توفير الانسجام العام الفكري والفني الذي يميز المدارس الأدبية بعضها عن بعض . وقد ظهر بين كتاب كل فئة تباين شديد في التكوين الفكري وفي المزاج الأدبي وفي الطريقة الفنية . ومع ذلك فقد كان لمثل هذه التجمعات فضل كبير في بدء انتشال الانتاج الأدبي من هلاميته وبحرانه ، وفي بعض الأحيان استطاعت هذه التجمعات أن ترسم لنفسها أهدافاً معينة محددة سواء فيما يتعلق بالحقل الأدبي ذاته أو بالحقل الفكري والسياسي الأوسع . وبوجه عام استطاعت بعض التجمعات أن تميز نفسها عن تجمعات أخرى عن طريق الالتقاء — ولو نظرياً — حول خطوط أيديولوجية عامة وكذلك حول مفهوم عام لوظيفة الادب ، وذلك على الرغم من أن هذا الالتقاء النظري لم يفلح دائماً في التحول إلى موقف ملموس من خلال الأعمال الأدبية .



وكانت أولى هذه التجمعات زمن ظهور ، وربما أهمية أيضاً ، ( رابطة الكتاب السوريين ) التي أعلنت عن نفسها في تشرين الثاني سنة ١٩٥١ ، وعدلت اسمها بعد ذلك تعبيراً عن امتداد تأثيرها إلى الأقطار العربية المجاورة ، فأصبح عام ١٩٥٤ ( رابطة الكتاب العرب ) . وقد أعلن كتاب الرابطة في بيانهم الأول أنهم تقدميون واشتراكيون ، وملتزمون بقضايا الشعب الكبرى ومساندون لنضال الكادحين . كما أشار البيان إلى أن الرابطة تعترف أنها لاتمثل ( الكتاب السوريين أجمعين ) وان كان بابها مفتوحاً لجميع ( المنتجين المحسنين ) . وقد حمل البيان نغمة من التواضع والصدق مؤثرة وذات دلالة على احساس هؤلاء الكتاب بجسامة العمل الذي ندبوا أنفسهم للقيام به :

( ولسنا نزعم أننا ، اذ نطلق على أنفسنا لفظة كتاب ، أن الكتابة — شعراً كانت أم نثراً — قد أصبحت في أيدينا ناضجة كاملة كعناقيد العنب في ايلول ، اتخذنا مدرسة بقدر ما هو رابطة ، نتكاتف فيه ونتعلم في وقت واحد ، وليس بعيداً أن يصبح الحصرم عنباً إذا ظل على أمه ينمو في ضوء الشمس ويبهر العيون بجماله ) .

وقد صدر البيان الأول تحت توقيع أمين السر مواهب كيالي والأعضاء المؤسسين : ليان ديراني ، شحادة الخوري ، حنا مينه ، سعيد حورانية ، غسان رفاعي ، صلاح دهني ، نبيه عاقل ، أنطون حمصي ، ممدوح فاخوري ، حسيب كيالي ، شوقي بغدادي (١) .

ومن زاوية البحث الحالي من المهم جداً الاشارة إلى أن معظم هؤلاء الكتاب كانوا من كتاب القصة القصيرة ولا سيما ليان ديراني وحنا مينه وسعيد حورانية وشوقي بغدادي وحسيب كيالي . ولم يكن أي منهم قد كتب رواية حتى تاريخ صدور البيان . وكانوا حديثي السن ومبتدئين يتراوح متوسط عمرهم بين ٢٣ – ٢٥ سنة ، وذلك باستثناء ليان ديراني الذي كان معروفاً في مجال القصة القصيرة . وحنا مينه إلى حد ما . ولم يستمر هؤلاء جميعاً في الشوط الفكري والأدبي حتى النهاية . والذين استمروا منهم انما لمعوا في مجال القصة ، والقصة القصيرة بوجه خاص (٢) ، مما يؤيد الاستنتاجات التي يذهب اليها البحث الحالي بشأن اعتبار الخمسينات مرحلة القصة القصيرة .



ومن الواضح أن الرابطة كانت تستند في منطلقاتها الايديولوجية إلى الماركسية وفي منطلقاتها الأدبية إلى نظريتها الواقعية الاشتراكية . وان دارس التاريخ الحديث لسورية العربية لا يستغرب سبق هذا الاتجاه إلى التبلور قبل غيره من الاتجاهات . فقد كانت التأثيرات الماركسية عامة أسبق من غيرها توغلا بين المثقفين السوريين الذين تأثروا عامة بالثقافة الفرنسية . ذلك أن الثلاثينات في فرنسا شهدت حكم ( الجبهة الشعبية ) اليسارية وكانت الأفكار الماركسية متاحة غير محظورة في البلدان التي كانت تستعمرها فرنسا . وقد وجدت ظروف من الحماسة الوطنية ومقارعة الاستعمار والصبوة إلى التغير الاجتماعي أتاحت لليسار بوجه عام أن يضرب جذوره عميقة في الانتلجنسيا العربية في سورية . وقد لعبت الرابطة دورها بذكاء حين شددت على ثلاث قضايا عامة تلخص جزءاً مهماً من تطلعات الجيل الجديد في الخمسينات .

– القضية الأولى : سياسية وتتلخص في الحرية والديمقراطية .

– القضية الثانية : اجتماعية ، وتتلخص في العدالة الاجتماعية وتحرير الجماهير .

– القضية الثالثة : انسانية ، وتتلخص في السلام .

(١) النقاد ، ع ١٠٣ ، س ٣ ، ت ٢ ١٩٥١ .

(٢) يمكن استثناء حنا مينه الذي برز في مجال الرواية ووقف نفسه عليها ، وشوقي بغدادي الذي استهوته ربة الشعر بعد محاولات في القصة القصيرة .

أما من الناحية الأدبية فقد أكد كتاب الرابطة على مبدأ الالتزام وأظهروا عداء شديداً لمبدأ ( الفن للفن ) واعتبروه مروقاً وتعهيراً للأدب ، ورفعوا مقابله شعار ( الفن في سبيل الحياة ) ، وربما كان هذا الشعار المادة الأولى في دستورهم . وقد اعتبروا الصدق والالتزام أرفع القيم الأدبية . وعلى الرغم من جهدهم المتواصل لتطوير نظرية أدبية خاصة بهم – كما يتجلى ذلك في مقدمات معظم الكتابات القصصية التي نشروها – فإنهم لم يصيبوا كبير نجاح في ترجمة المبادىء العامة إلى تفصيلات أدبية ونقدية ملموسة . وحتى بالنسبة لقضية أساسية من قضايا الأدب مثل قضية الشكل والمضمون والعلاقة بينهما ظلت آراؤهم متباينة ولم يستطيعوا انتهاج خطوط عامة مشتركة أكثر من التأكيد على البساطة والوضوح .

وإلى جانب ( رابطة الكتاب السوريين ) ظهرت في الخمسينات محاولات عديدة لاقامة تجمعات أدبية هادفة مثل ( جماعة الكتاب التقدميين ) ، وكان عبد الباسط الصوفي من أبرز دعاتها (١) ، و ( جمعية الادباء العرب ) وأسرة ( الأصدقاء ) .

ومن الملاحظ أن هذين التجمعين ظهرا رسمياً في آخر ( المرحلة الثانية ) وأول المرحلة الثالثة ، بعد أن توقف نشاط رابطة الكتاب العرب على أثر قيام الوحدة بين سورية ومصر وحظر الاحزاب السياسية وتأميم الصحافة ووسائل الاعلام العامة . وقد عقدت الهيئة العامة لجمعية الأدباء العرب ( للاقليم السوري ) اجتماعاً في مطلع العام ١٩٥٨ انتهى إلى انتخاب اللجنة الادارية على النحو التالي :

شكيب الجابري ، نزار قباني ، مطاع صفدي ، ألفة الأدلبي ، طلعة الرفاعي ، يوسف الخطيب ، مدحة عكاش ، سعد صائب ، عبد الرحمن خزندار . وكان هؤلاء نجوم الأدب العربي في سورية خلال الخمسينات ومعظمهم لم يكن على وفاق مع الأفكار اليسارية . وقد دل بيان الجمعية على ايمان قوي بالقومية العربية وبالوحدة ودعا إلى الالتزام بالقضايا القومية للأمة ، كما التزم بالحفاظ على اللغة العربية والأدب العربي والتجديد ضمن حدود الذوق العربي والانفتاح على التجارب الجديدة . أي أنه مثل نوعاً من الكلاسية الجديدة في الشكل مع التزام قومي عربي ذي أفق انساني :

(١) انظر آثار عبد الباسط الصوفي ، ص ٤١٠ .

« فالجمعية تلتزم إذن قضايا الأمة النابعة عنها وتناضل من أجلها بوسائل الأدب الحقيقي ، وهي لذلك ستأخذ على عاتقها محاربة الميوعة في الأدب والاستهتار باللغة العربية ومحاولة التيارات المعادية للهبوط بتراثنا من المعاني والألفاظ إلى درجة العامية المحلية التي هي سبب من أسباب انحطاطنا الحضاري . كما أنها ستناوىء النزعات الانحلالية وكل مسعى للانحراف عن معنى التقدم والتطور القومي الأصيل ، كما أنها ستشجع كل مضمون جديد شرط أن يصدر عن حياتنا العربية الايجابية ، وكل شكل مبدع للتعبير ، شرط أن لا ينبو عن ذوقنا العربي ، وانها لتقدر كل فعالية صادقة لنقل التراث الأدبي العالمي إلى أدبنا أينا كان أدباً انسانياً أصيلا ، كوسيلة للتقارب في أذواق البشر والشعور بمشاكلهم ،شرط ألا يقصد منه القضاء على شخصية أدبنا الجديد » (١) .

لقد كانت ( جمعية الأدباء العرب ) تمثل التيار الفكري القومي المقبول عامة الذي كان متأثراً نوعاً ما بالأفكار الألمانية والفرنسية حول القومية ، وكان معظم كتاب الخمسينات الذين ولدوا في الربع الأول من القرن العشرين يلتقون حول هذا التيار ( الارثوذوكسي ) وان كان كل منهم يفهمه على طريقته الخاصة ويطبقه في نتاجه الأدبي من خلال مزاجه الفردي دون أي اعتبار لأي منهج مشترك مع الآخرين .



وبالنسبة لتجمع ( الأصدقاء ) يلفت النظر أنه تبلور تدريجياً في مدينةحلب وأتى رداً مباشراً على الاتجاهات الايديولوجية في الأدب ، وقد تضمن بيان هذا التجمع موقفاً صريحاً ضد الالتزام والهدفية في الأدب :

« وعلى هذا لا يكون عندنا أدب موجه تضيق رحابه بالتوجيه المقتسر . ولن يكون لدينا « توجيه محدود » يجمع بيننا ، وانما غايتنا الأدب الخالص المتسم بالروح الانسانية القومية ، دون أن تتخبط في سياسة أو حزبية ضيقة ، فكل من دخل بابنا يترك وراءه ( اللون ) خارج الباب » (٢) .

---

(١) انظر بيان الجمعية في الآداب ، آذار ١٩٥٨ ، تحت عنوان ( النشاط الثقافي في الوطن العربي ) ، ص ٩٤ — ٩٥ .

(٢) انظر بيان هذا التجمع في الآداب ، نيسان ١٩٥٨ ، ومن أبرز أعضائه فاضل السباعي وعلي بدور .

ولم يكتب لمثل هذه التجمعات أن تمارس تأثيراً قوياً على الساحة الأدبية لأنها ضمت شخصيات ذات ثقافات وأمزجة وأفكار غير متجانسة . وسرعان ما وقعت فريسة للانشقاق والخلاف ، وفي أحسن الحالات كان الجانب الاجتماعي لنشاطها يغلب على الجانب الفكري الأدبي .

على أن عدم نجاح أية تيارات أخرى غير تيار ( رابطة الكتاب العرب ) في الظهور على شكل تجمع أدبي لا يعني أن هذه التيارات كانت غائبة عن ساحة التأثير . ولا بد للباحث من أن يشير بعنوان عريض إلى تيار ( الأدب القومي ) الذي كان حضوره عظيم القوة والفعالية في المرحلة الثانية . وليست (جمعية الإدباء العرب ) التي جرى ذكرها آنفاً سوى شكل من أشكال التعبير عن هذا التيار الذي كان المنافس الأساسي على الساحة الأدبية لتيار اليسار الماركسي . ولقد كانت المرحلة الثانية مرحلة وعي قومي ونضال عنيد ضد أشكال السيطرة الاستعمارية وفي سبيل استعادة فلسطين وإقامة دولة الوحدة العربية . وكانت فكرة الوحدة بالذات تمثل أملا كبيراً للجماهير العربية وقد علقت عليها مطامح وتطلعات عريضة كما ساد اعتقاد بأنها الحجر السحري الكفيل بحل جميع المشكلات الأخرى التي تعاني منها النخبة المثقفة والجمهور . وقد ضم التيار القومي أفراداً ذوي أفكار متباينة وخلفيات أيديولوجية قد تصل إلى درجة التناقض ولم تكن هناك مواقف كثير تمشتركة بين أنصاره وكان كل منهم يفهم الالتزام القومي على طريقته الخاصة ، وكان بعضهم يستند إلى مفهومات عربية إسلامية تقليدية معدلة ، واتجه بعض آخر إلى العقلانية الغربية ، والتمس بعض آخر حلولا فلسفية في الوجودية ، كما جنح الكثيرون إلى الواقعية الاشتراكية بعد تطعيمها بالمفهومات القومية . على أن الفئة الأكثر تماسكاً وانسجاماً من بين كتاب التيار القومي كانت فئة الكتاب الملتفين حول حزب البعث العربي الإشتراكي ، وإن كانت الاتجاهات الفكرية السابقة أيضاً – بشكل يكثر أو يقل – عند كتاب هذا الحزب وقد أفاد كتاب البعث على أي حال في بلورة الاتجاهات المختلفة في التيار القومي باتجاه أهداف عامة أهمها : الالتزام بقضايا الأمة العربية وفي مقدمتها الوحدة والحرية ، الدعوة إلى العدالة الاجتماعية بأشكالها المختلفة ، الحفاظ على اللغة العربية والتراث الأدبي العربي والعمل على التجديد دون ابتعاد كبير عن الأصول .

وبوجه عام كان كتاب التيار القومي يعانون من الافتقار إلى أيديولوجية مميزة

ذات بعد فلسفي(١) يمكن أن تتسع لمبادىء القومية العربية من جهة وأن تقف من جهة أخرى في وجه الكتاب المنافسين سواء منهم التقليديون الذين يستندون إلى العقيدة الدينية أو اليساريون الملتفون حول الماركسية . وقد حاول بعض الشباب منهم بوجه خاص أن يعثروا على البعد الأيديولوجي المفقود في فلسفة الوجود ولاسيما في أفكار جان بول سارتر والبير كامي التي انتشرت في أوساط الشباب المثقف الغاضب بعد الحرب العالمية الثانية ، ولم يكن من السهل على الإطلاق التوصل إلى نوع من التوفيق المنسجم بين الأفكار الوجودية وبين الأفكار القومية . وما أصعب ما بذله الكتاب القوميون من جهد في سعيهم لأجراء مصالحة بين الفكر القومي الملتزم والهادف والمتفائل والمضطرم في مطلع الخمسينات وبين الفلسفة الوجودية التي يلخص ايمانويل مونييه Emanuel Maunier أهم عناصرها على النحو التالي : عرضية الوجود الإنساني ، قصور التعليل العقلي ، قيود الوجود الإنساني ، القلق ، الاغتراب الروحي ، الانتهاء المحدود ووشوك الموت ، العزلة والحالة الخاصة ، والعدم (٢) .

لم تكن مثل هذه المصالحة ممكنة ، ومع ذلك فقد بذل بعض الكتاب القوميين جهودا مضنية لاستخدام عناصر من الفكر الوجودي في معركتهم العقائدية . وهكذا جرى إضفاء القلق الوجودي على القلق القومي وتحويل حرية الاختيار ( الفردية ) إلى اختيار حر للالتزام القومي (٣) وقد أباح الكتاب القوميون لأنفسهم حرية التصرف بالأفكار

(١) لم يكن حزب البعث العربي الاشتراكي قد طور ايديولوجيته القومية الاشتراكية في تلك الفترة بما يضمن الإجابة على الأسئلة التي كانت تؤرق هؤلاء الكتاب .

(٢) انظر ص ٤٥ من : George, A. G. T. S. Eliot, his Mind and Art, literary PerspectivesI, Bombay, 1963.

(٣) أسهم معظم الكتاب ذوي الاتجاه القومي في مجلة الآداب اللبنانية التي لعبت دوراً كبيراً في اشاعة الفكر الوجودي في سورية والوطن العربي خلال الخمسينات . وقد انتشر الفكر الوجودي في الخمسينات انتشاراً مذهلا . والغريب أنه قبل سنه ١٩٥٠ لم يكن هذا الفكر معروفاً في سورية ، ولا يكاد المرء يجد في الاشارات الثقافية للمرحلة الأولى أي ذكر للوجودية. ويؤكد ذلك أن المقالات الأولى التي ظهرت في الصحافة السورية حول الوجودية كانت تتحدث عنها في حدود مبادئها الأولية وبلهجة تعريفية لا تحليلية . انظر مثلا مقال « الوجودية » لشاكر مصطفى في النقاد : ع ١٩٤ ، س ١ ، ٢٠ آذار ١٩٥٠ . وبعد هذا المقال ، على أي حال

الوجودية ، وأخذوا يختارون منها اختياراً انتقائياً eclectic كل ما يمكن أن يساعدهم في معركتهم العقائدية ولاسيما في مواجهة فكرة الالتزام المنهجي التي دعا إليها الكتاب المتأثرون بالواقعية الاشتراكية . ويتضح من كتابات الأدباء القوميين ، الذين كانوا ينتسبون عامة إلى البورجوازية أو البورجوازية الصغيرة ، إما بحكم النشأة الاجتماعية أو بالمهنة ، أنهم كانوا ينشدون سنداً فلسفياً لرغبتهم في تحقيق توازن بين اندماجهم في النضال القومي ورغبتهم في الاحتفاظ بالاعتزاز الفردي والانفتاح الثقافي . وكانوا يتطلعون إلى نوع من الالتزام الداخلي الذي لا يترتب عليه قيود فكرية صارمة . ولم يكن أمامهم أفضل من الفلسفةالوجوديةالتي مثلت رفضاًللفلسفاتالقائمة حينذاك وميزت نفسها بأنها فلسفة الإنسان لا فلسفة الأفكار ، وقامت على التباين والتنوع وعدم التزمت العقائدي ، بحيث لم يكن من الصعب إدخال التعديلات اللازمة عليها لكي تتناسب مع تطلعات الفكر القومي واحتياجاته . وقد ساعد ذلك على تأثر الكتاب بمواقف سارتر الإنسانية بعد الحرب العالمية الثانية . والواقع أن معظم كتاب الخمسينات استندوا بشكل أو بآخر إلى الأفكار الوجودية ، بما في ذلك بعض كتاب اليسار الذين كانوا يصنفون أنفسهم في عداد الماركسيين . وكان معظم الكتاب يقترفون من أفكار سارتر كما ظهرت في أعماله الأدبية المترجمة إلى العربية ، مما أعطاهم حرية أكبر في فهم هذه الأفكار على نحو يتفق مع تطلعاتهم المذهبية وملاءمتها لتخدم أغراض المعركة الأيديولوجية المحتدمة .

وعلى أي حال يجب ألا يفهم من هذا الكلام أن جميع الكتاب القوميين في الخمسينات اتجهوا اتجاهاً وجودياً . فالوجودية لقيت ترحيباً عند الكتاب الشباب بوجه خاص ، وكان مطاع صفدي أقوى الأصوات المتبنية لهذا الاتجاه ، سواء في كتاباته النظرية أو في قصصه القصيرة التي نشرت في نهاية الخمسينات تحت عنوان « أشباح أبطال » (١) وقد حاول مطاع في الستينات بلورة هذا الاتجاه القومي الوجودي وتطويره باتجاه العمق وكان من ذلك روايتاه ( جيل القدر ) و ( ثائر محترف ) (٢) .

---

ظهرت سلسلة من الكتابات عن الوجودية أو الترجمات لمفكريها . وقد عاد شاكر مصطفى نفسه إلى موضوع الوجودية في النقاد ، ع ٥٣ ، ١١ ك ١ ١٩٥١ .

(١) بيروت ، ١٩٥٩ .

(٢) يمكن الاطلاع على تحليل مفصل لتجربة المزاوجة القومية الوجودية في : الخطيب ، د. حسام : سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية ، معهد

وقد أدى تنوع التيارات الفكرية والأدبية وتضاربها إلى تنوع مماثل وخصوبة في الموضوعات المطروقة في الأدب . وقد فتح كل من الشعر والنثر صدره لأنواع من الموضوعات جديدة طارئة لم يعهدها الأدب العربي التقليدي . من ذلك مثلا الموضوعات السياسية كقضية فلسطين وقضية الوحدة العربية . ومنها أيضاً الموضوعات المتعلقة بالعدالة الاجتماعية كتوجيه الأنظار نحو معاناة الفلاحين ، والتبشير بأفكار العدالة الاجتماعية والدعوة إلى تحرير المرأة . ومنها أيضاً الموضوعات السيكولوجية المتعلقة بالحب وبتحليل النفس الإنسانية . وهناك أيضاً المسائل الفلسفية والقضايا العالمية العامة كقضية السلم العالمي وحركات التحرر . على أن هناك ثلاثة اتجاهات مضمونية أساسية برزت أكثر من غيرها وتركز حولها التحليل والجدل في الخمسينات وهي القضية الفلسطينية ، والعدالة الاجتماعية وما يمكن أن يسمى بالأدب النسائي .

وأذا تجاوزنا الاتجاهات المضمونية إلى طرق المعالجة أو القابليات الأدبية Literary Tendencies نجد أن هناك تغيرات نسبية أقل عمقاً من التغيرات المضمونية عرفت سبيلها إلى أدب الخمسينات .

ففي مجال الشعر مثلا ظلت الدوحة العربية في سورية ، كما كانت دائماً ، مزهوة بصداح بلا بل ذات أنغام متنوعة مقطوعة الصلة بذوق الطرب المتوارث . وحافظ الشعر بوجه عام على الأصالة التي يكاد يفتقدها الإنسان في ألوان الكتابة القصصية . وانبرى شاعر مثل بدوي الجبل ليؤكد إمكان إحيـاء الذوق العربي في النظم والعودة إلى الينابيع الأصلية مع الاحتفاظ بالحيوية والاتصال بالعصر ، في حين حلق شاعر آخر مثل عمر أبو ريشة مع مفهومات الضبط والاتزان النيوكلاسية بعد أن طعمها بالصورة والأسطورة المجلوبتين من عوالم بعيدة ، وأعطى وصفي قرنفلي نموذجاً جديداً لنفاذ البصيرة الشعرية على هدى النبضات الأيديولوجية ، وغاص نديم محمد في أعماق نفسه مغترفاً منها قناطير من السوداوية والرومانتية المهزومة ، وأقدم نزار القباني على التفاعل مع الأزياء الشعرية العالمية المستجدة مع إصرار مستمر على ضرورة تغيير النظرة التقليدية إلى العلاقة بين الرجل والمرأة ، واستطاع سليمان العيسى ويوسف الخطيب أن يحملا النداء القومي الملتهب إلى وجدان الجماهير العربية على جناحين من البنية القديمة والفكرة الجديدة .

---

البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ٦٤ — ٩٣ . انظر أيضاً الطبعة الثانية ، دمشق ١٩٧٤ .

أما الفنون النثرية فكانت أقل محافظة من فنون الشعر ، وإن لم تتنكر للبنى القديمة في أغلب الأحوال . وقد انتعشت المقالة الأدبية في هذه الفترة انتعاشاً واضحاً وبلغت بعض الذرى المدهشة واستطاعت أن تطور قيماً فنية جديدة من خلال صفات الرشاقة والتألق والمرونة التي امتازت بها أساليب كتاب مرموقين مثل فؤاد الشايب وشفيق جبري وشاكر مصطفى وغيرهم ممن ثقفوا القديم وأتقنوه وعرفوا كيف يعيدون صياغة عناصره لتلائم أغراض الحياة الجديدة .

وفي مجال النثر القصصي بالذات – وهو محط اهتمامنا في البحث الحالي – كان التغير أقوى وأظهر . فقد شق كاتب مثل : عبد السلام العجيلي الطريق نحو نوع جديد من الكتابة الملائمة لفن القصة القصيرة لم يكن له نظير من قبل في الأدب القديم وأحسن وضع ذوقه النيوكلاسي المرهف في عقله الباحث عن غرائب حقائق الحياة . واضطرت الكلاسية التقليدية أن تحني رأسها – ولو في الظاهر – لنداءات المرونة والبساطة في التعبير ، وحاولت أن تخفف من غلواء تفاصحها وأن تتنازل لمعالجة موضوعات جديدة صغيرة وغير متصلة بالقضايا الضخمة لعظماء الناس ، ثم أن الرومانتية – وربما العجمي – لم تستطع أن تصمد لضجيج الأحداث السياسية وزلزلت التغيرات الاجتماعية فآثرت الانزواء – على كره منها أيضاً – وبحث شكيب الجابري ، فارسها المجلي ( في المرحلة الأولى ) ، عن مجالات أخرى لإثبات الوجود غير كتابة الروايات ، وانقطع إلى حين تيار ( قدر يلهو ) و ( قوس قزح ) (١) . ومع ذلك حاول بعض الناشئة أن يحملوا عنه اللواء ، وتصدى للأمر بوجه خاص الكاتبان اسكندر لوقا وياسين رفاعية ، ولكنهما سرعان ما عدلا عن المسيرة ولويا عنقيهما باتجاه بريق الأفكار الجديدة للوجودية والضياع والفرودية والمودرنزم .

على أنه يمكن القول أن معظم كتاب المرحلة ادعوا الصلة بالواقعية بطريقة أو بأخرى وأحبوا دائماً أن يزعموا لقرائهم أنهم منبثقون عن الواقع متحسسون بحرارة مشكلاته . وكما يمكن أن يستنتج من كل ما ذكر سابقاً كان التياران السائدان في الكتابة الأدبية ، وهما التيار القومي والتيار الواقعي الاشتراكي ، يؤكدان مسوغ وجودهما في التصاقهما الملح بالوقائع السياسية والاجتماعية للمرحلة .

---

(١) الطريف أن شكيب الجابري عاد إلى الرومانتية بعد انقضاء الخمسينات واصدر روايته ( وداعاً يا أفاميا ) ، سنة ١٩٦٠ .

# جماليّة دوستويفسكي

غريغوري فريدلندر (١)
ترجمة : نزار عيون السود



لم يكن فيودور دوستويفسكي فيلسوفاً أو منظراً ، ولم يأخذ على عاتقه صياغة مذهب كامل هادف من الآراء والنظريات حول قضايا الفن والأدب . لقد تكونت آراؤه الجمالية تحت تأثير تفكيره بتلك المسائل التي أقلقته كفنان ، أو التي استنبطها من أعمال ومؤلفات من سبقه وعاصره من الأدباء والفنانين . وخلال تطور انتاج دوستويفسكي كانت المسائل

---

(١) غريغوري فريد لندر : ناقد أدبي روسي سوفييتي شهير . أنهى كلية الآداب في جامعة لينينغراد سنة ١٩٣٧ . بدأ كتاباته الأدبية منذ عام ١٩٣٦ . وهو يعمل في معهد الأدب الروسي في لينينغراد منذ سنة ١٩٥٥ . نال درجة الدكتوراه في الأدب سنة ١٩٦٤ ، وكانت أطروحته كتاباً ضخماً بعنوان « ماركس وإنجلز وقضايا الأدب » . وهو واضع عدة كتب وأبحاث ودراسات عن دوستويفسكي منها كتابه « واقعية دوستويفسكي » ( ١٩٦٤ ) و « دوستويفسكي وعصره » . ومنذ سنة ١٩٦٧ ترأس اللجنة المكلفة بإعداد المؤلفات الكاملة لدوستويفسكي التي تصدر الآن في موسكو . وله كتب أدبية أخرى منها « تاريخ القصة الروسية » سنة ١٩٦٢ .

وهذه الدراسة « جمالية دوستويفسكي » نشرت في كتاب صدر في موسكو سنة ١٩٧٢ بعنوان « دوستويفسكي أديب ومفكر » . وقد نقلتها إلى العربية بشيء من الإيجاز .

— المترجم —

والقضايا -موضوع تفكيره - تتبدل وتتغير ، كما كانت تتأثر بهذه التغيرات الحلول التي اقترحها دوستويفسكي أو توصل إليها لهذه القضايا .

غير أن هذا لا يعني أبداً أن دوستويفسكي لم تتكون عنده نظرية ثابتة للفن والأدب ، كما لا يعني أن نظراته وأحكامه الجمالية ، التي كان يطورها باستمرار في قصصه ورواياته ومقالاته ورسائله ، خالية من المنطق الداخلي العميق ، ومن النزعات الرئيسية الدالة . وسنحاول في هذه المقالة استعراض أحكام دوستويفسكي وآرائه التي أبداها في الأدب والفن في ظروف ومجالات مختلفة . وتتمتع هذه الآراء والأحكام بوحدة وثبات رائعين . ومع ذلك ، فإن ثبات وانسجام آراء دوستويفسكي لا يسمحان للباحث بأن يعتبر آراء دوستويفسكي الجمالية مذهباً نظرياً منطقياً يمكن مقارنته بالتعاليم والنظريات الفلسفية الجمالية القديمة والحديثة . لقد بقي دوستويفسكي ، في نظراته الجمالية كلها ، كاتباً وفناناً ، قبل كل شيء ، وكان ينطلق ، عند تقريره لقضايا الفن والأدب ، من مشاكل الحياة التاريخية في عصره . كما كان دوستويفسكي يجد هذه القضايا في أعماله الأدبية ، وحول هذه النقطة تتمركز نظراته وأحكامه الجمالية المختلفة .



( ١ )

كان دوستويفسكي يعتبر لوحة رافائيل « العذراء » مثلاً أعلى للفن ، وكان مأخوذاً بروعة أشعار هوميروس ، والنحت الروماني القديم . وأحب دوستويفسكي لوحات « كلود لورين » ورأى فيها صورة للإنسانية « في عصرها الذهبي » السعيد والمنسجم . وكان بوشكين شاعره المفضل . غير أن روايات دوستويفسكي وقصصه كانت بعيدة كل البعد عن هذه المثل العليا الفنية . ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الكثيرين من النقاد ، ومع اعترافهم بعبقريته ونبوغه ، قد اتهموه بالتراجع عن القواعد الجمالية والهارمونية . ولم تصدر هذه الاتهامات الموجهة إلى دوستويفسكي عن النقاد الليبراليين الملتزمين بنظرية « الفن للفن » فحسب . وعلى سبيل المثال ، قدر ( دوبر اليوبوف )(١) ، الناقد الروسي الشهير ، في مقالته « أناس منسيون » حق التقدير الإتجاه الإنساني العام في إبداع دوستويفسكي في الأربعينات وبداية الستينات من القرن التاسع عشر ، إلا أنه رأى أن قصته « مذلون

(١) نيقولاي دوبر اليوبوف : ( ١٨٣٦ – ١٨٦١ ) ناقد أدبي روسي شهير ، وديموقراطي ثوري ، تلميذ بيلينسكي وتشرنيشفسكي – المترجم –

ومهانون » لا تفي بأبسط متطلبات النقد الجمالي من الناحية الفنية البحتة . وأشار الناقد ( تشاكوف ب. ب. ) فيما بعد ، إلى أن أبطال روايات وقصص دوستويفسكي هم « أناس مرضى » ويجب أن لا يقوموا من وجهة نظر علم الجمال بقدر تقويمهم من وجهة نظر علم النفس المرضي . وانتشر الرأي القائل بأن دوستويفسكي هو « عبقري مريض » ، في الثمانينات خاصة ، أي في عهد سيطرة المذهب الوضعي ومدرسة ( أميل زولا ) ، الطبيعية . ويمكن حتى في عصرنا هذا ، العثور على مثل النظرة ، بشكل أو بآخر .

فكيف يمكن التوفيق بين هذه التناقضات في جمالية دوستويفسكي ؟ وكيف نوفق بين حب دوستويفسكي للجمال الفني و « الهارمونيا » من جهة ، وبين طموحه في مؤلفاته لتصوير « فوضى » ظواهر « الواقع الجاري » لعصره ، مبتعداً في ذلك عن القوانين الجمالية من جهة أخرى ؟ وكيف استطاع كاتبنا العظيم تفضيل ظلال « رمبراندت » الباهتة على هارمونية « رافائيل » ، رغم نزوعه الدائم إلى هذا الإنسجام والتآلف ؟

لقد وصل دوستويفسكي ، كغيره من عظماء عصره ، إلى قيم الفن الواقعي عن طريق مدرسة الجمالية الرومانسية ، التي تركت بصماتها على مؤلفاته وأعماله . وتعتبر رسائله إلى أخيه في الفترة بين ( ١٨٣٨ – ١٨٤٤ ) دليلاً ساطعاً على مزاجه الرومانسي في تلك المرحلة . لكن الأهم من هذا ، دراسة بدايات الفكر الواقعي ، التي ظهرت في رسائل دوستويفسكي الشاب ، والتي ساعدته على الانتقال في عامي ١٨٤٤ – ١٨٤٥ من الرومانسية إلى الواقعية .

كان الموضوع الرئيسي لرسائل دوستويفسكي في الفترة من ( ١٨٣٨ – ١٨٤٤ ) الشعور الدائم بالتناقض الصارخ للوسط المحيط به . فقد سئم وضعه الذليل « دون قرش في جيبه » عندما كان في الكلية الحربية ، كما سئم العلوم العسكرية ، وكان ، من الناحية النفسية ، غريباً ووحيداً في الكلية .

وكان عزاؤه الروحي الوحيد ، الذي كان يعيد إليه ثقته بنفسه وبالإنسانية ، مؤلفات وأعمال أدبائه المفضلين ( هوميروس ، شكسبير ، شيللر ، كورني ، راسين ، بوشكين ، بلزاك ، هيغو ، هوفمان ) ورسائله إلى أخيه ، واختلاطه ببعض خلانه القليلين .

وعلى الرغم من شعور دوستويفسكي الأليم برفض الواقع ، كان يبدو في رسائله « حالماً » من نوع خاص . وكان التشاؤم يطغى أحياناً ، على دوستويفسكي ، غير أن أحلام شبابه لم تدفعه إلى الإنغلاق على نفسه بأنانية ، والانفصال عن العالم المحيط . وكان المثل الأعلى لدوستويفسكي الشاب ، والمهمة التي كرس نفسه لها هي : « إدراك الطبيعة ،

والروح ، والله ، والحب » ( الرسالتان ١ و ٥ ) . وخلافاً لكثير من رومانسيي الثلاثينات والأربعينات ، الهاربين كلياً ، إلى عالم الحلم من أجل نسيان حياتهم وواقعهم ، كان الإنسان والكون ؛ أي العالم الموضوعي ؛ محط اهتمام دوستويفسكي . وكان يقدر في أدبائه المفضلين ؛ قدرتهم على التصوير العميق للإنسان وروحه .

وخلافاً لأخيه الأكبر ، لم يكن دوستويفسكي الشاب ليشعر برغبة في الإنغلاق على نفسه في برج عاجي سام من مثل الخير والجمال ، بل كان يهتم ، وبالدرجة نفسها ، بكل من شيلر ، وشكسبير ، والرومانسيين الكلاسيكيين ؛ وهيغو ، وبلزاك ، وبوشكين ، وغوغل ؛ وروح الإنسان ، والعالم المحيط ؛ والماضي والحاضر . ولذا ، كانت رسائله إلى أخيه الأكبر مليئة بالكتابات الرومانسية الحارة ، ومفعمة في الوقت نفسه ، بالاحتجاجات على المثل العليا الخيالية ، وحيدة الطرف . بينما كان أخوه ، في ذلك الحين ، حالماً مفرطاً ، وعاشقاً ولوعاً بالشيللرية .

ثمة رأي شائع يقول بأن اهتمام دوستويفسكي بقضية الإنسان كان من وجهة نظر أنتروبولوجية ، لا من وجهة نظر تاريخية . ويرى القائلون بهذا الرأي مصداقاً لرأيهم في عبارة دوستويفسكي الشهيرة ، التي جاءت في رسالته إلى أخيه في ١٦ / آب / ١٨٣٩ : « الإنسان لغز غامض يجب حله ؛ وأنا أدرس هذا اللغز لأنني أريد أن أكون إنساناً » . إن تحليل العبارة المذكورة ومقارنتها مع أحكام دوستويفسكي الأخرى لا يسمحان لنا بالموافقة على تأويلهم الشائع . وقد قال دوستويفسكي عن طباع أبطال بلزاك ، كاتبه المحبوب « بأنها لم تكن نتاجاً لروح العصر ، بل لآلاف من السنين » . وهكذا كان دوستويفسكي الشاب ، وهو في السابعة عشر من عمره ، يرى في الإنسان وروحه نتاجاً تاريخياً لآلاف السنين . وكان يرى بأنه من أجل الغور في أعماق هذه المشكلة لا بد من معرفة تاريخ الإنسانية والحضارة البشرية .

اهتم دوستويفسكي ، كما ذكرنا أعلاه ، منذ سنتي ١٨٣٨ — ١٨٣٩ ، اهتماماً كبيراً بهوميروس ، وشكسبير ، وكورنلي ، وراسين ، وبوشكين ، وشيلر ، وهيغو ، وجورج صاند ، وهوفمان ، وبلزاك . وكان أكثر ما يحوز على إعجابه في مؤلفاتهم ، تصويرهم للإنسان والأدب العالمي ، كما يراه دوستويفسكي ، هو انعكاس لتلك « الصراعات » الأبدية الدراماتيكية التي هيأت شخصية الإنسان المعاصر . ولهذا لم يكن دوستويفسكي لينظر إلى شكسبير وراسين وبلزاك نظرة أثرية تاريخية ، بل كان يعتبرهم مبدعين وخالقين

« للشخصيات » العظيمة ، التي تقودنا دراستنا إلى إدراك « الكون » و « الإنسان » الحي المعاصر للكاتب .

ويشير دوستويفسكي إلى أن « هوميروس قد أعطى العالم القديم كله نظاماً ومنهجا لحياة الأرضية والروحية » ، وكذلك عيسى المسيح ، فقد أدى دوراً مماثلا في العهد الجديد ( الرسالتان ١ و ٥٨ ) ؛ وأن اسميهما يرمزان إلى درجتين مختلفتين من الحضارة البشرية . وجسد أبطال شكسبير ، وشيللر ، وكورني ، وراسين ، وبلزاك ، وهيغو روح الحضارة المعاصرة و « صراعها » ، حسب رأي دوستويفسكي ، كما عكست شخصيات هوميروس « روح » الإنسان و « نضاله » في العهد القديم .

ومن الجدير بالذكر ، أن دوستويفسكي الشاب ، كان يولي الشخصيات التراجيدية العظيمة في المسرح العالمي جل اهتمامه ، كما يتضح ذلك من رسائله . ومن المستبعد تفسير هذا الإهتمام بطموحه في شبابه إلى أن يكون كاتباً مسرحياً( حيث بدأ تجربته الأدبية بالمأساتين « بوريس غودونوف » و « ماريا ستيوارت » اللتين كتبهما متأثراً ببوشكين وشيللر ) ، بل يعود حسب رأينا ، إلى أن اهتمامه بأبطال شكسبير ، وكورني ، وراسين ، وشيللر ، وكذلك تجربته الشخصية في مجال المسرح المأساوي ، ينبعان من مصدر واحد . فالكاتب ، الذي خلق فيما بعد فن الرواية – المأساة ، كان قد استوعب ، منذ شبابه ، الحياة تحت شعار من المأساوية المتوترة الداخلية ، التي وجهت اهتمامها إلى جوانب الحياة التراجيدية . ولهذا فقد استطاع دوستويفسكي ، وهو في السابعة عشر من عمره أن ينفذ بعمق إلى « الأحاديث الوحشية العاصفة» لهاملت ، ويقول بأنها مفعمة « بآلام العالم الحائر » الرسالتان ١ و ٥٦ ) . وقدر دوستويفسكي النفحة التراجيدية المتوترة وقوة التعبير الدرامي عند أبطال كورني وراسين ، ورأى في هذه الشخصيات « طبيعة صافية وشعراً » و « نبذة شكسبيرية » ( وإن كانت من « الجبس » لا من « المرمر » ) ، وأفكاراً رومانسية متطورة .

ومن الظواهر الدالة على اتجاه تطور أفكار دوستويفسكي الشاب وذوقه الجمالي أنه كان يربط إهتمامه بالشخصيات والمواضيع التراجيدية للأدب العالمي بموقف حذر من « شخصيات بايرون القاتمة المهووسة » التي كان يفضل عليها « الخلق السامي الرائع » و « النبذة الصحيحة للإنسان » اللذين كان يجدهما عند شكسبير وشيللر ، وبوشكين ، وهيغو ( الرسالتان ١ و ٥٦ ). لقد « كان بايرون أنانياً » بالنسبة لدوستويفسكي الشاب ، كما هو بالنسبة لبوشكين في

الثلاثينات ( على الرغم من إعجابها الكبير بأشعار الشاعر الانكليزي المبدع ) ، ولهذا فقد خامرطبعه ، حسب تعبير دوستويفسكي ، شي ء من « الحقارة » و « البهرجة » غير المقبولتين بالنسبة للنفوس « الطاهرة و « السامية » ( الرسالتان ١ و ٥١ ) . غير أن دوستويفسكي أعاد النظر فيها بعد في موقفه من بايرون ، فكرس في « مذكرات الكاتب » سنة ١٨٧٧ سطوراً رائعة تحدث فيها عن أهمية شعر بايرون والبايرونية بالنسبة للآلام الثقافية والتاريخية التي عانتها البشرية بعد الثورة الفرنسية العظمى في القرن التاسع عشر . ولكن ، يصعب اعتبار موقف دوستويفسكي السلبي ، في شبابه ، من « شخصيات بايرون القاتمة والمهووسة » موقفاً عرضياً ، لاسيما وأنه قد خلق فيما بعد شخصيات مماثلة مثل راسكولنيكوف ، وستافروغين ، وإيفان كارامازوف .

وعند تحليلنا لرسائل دوستويفسكي الباكرة ، لابد من أن نوجه إهتمامنا إلى أن متطلبات دوستويفسكي نحو الفن والشعر لم تقتصر أبداً على العاطفة ، بل كانت تشمل أيضاً « الفكر » و « الفلسفة » ، و « الأفكار العبقرية » ( الرسائل ١ و٥٠و١٥و٥٨ ) . وكان دوستويفسكي معجباً بقصص بلزاك لأنه كان يجد فيها « مؤلفات عقل الكون » ( الرسالتان ١ و ٤٧ ) . والشعر والفلسفة توأمان ، حسب وجهة نظره : « يكتشف الشاعر الله في نفحات الإلهام وبالتالي فهو يقوم بمهمة الفلسفة ، والفلسفة هي شعر بدورها ، إلا أنها شعر من أعلى الدرجات » ( الرسالتان ١ و ٥٠ ) . ومع افتراضه بأن « الفكرة تولد في الروح » ، وأن العقل يلعب دوراً ثانوياً بالمقارنة مع الروح والقلب « النار الروحية تحرك الوسائل والآلات » ، فقد كان دوستويفسكي يعتقد ، في الوقت نفسه بأن الشعر والفلسفة ( خلافاً لبقية أنواع النشاط العقلي ، حيث يعمل عقل الإنسان بصورة مستقلة عن العاطفة ) ، يجب أن يقوما على نشاط منسجم وتناسق كامل بين القلب والعقل ، وبين العاطفة والروح ، وهذا ما يسمح للإنسان بالغور إلى عالم « الفكر » واكتشاف أسرار الطبيعة والنفس الانسانية . لقد كان تأكيد دوستويفسكي على تقارب الشعر والفلسفة ، وعلى ضرورة تواجد « الفكر » و « الآراء العظيمة » و«القلب» في الفن ، وإيمانه العميق بعظمة الكون والإنسان ، واهتمامه الشديد « بصراعه » التراجيدي ، كان لهذه المثل العليا الجمالية أهمية كبيرة في الإعداد لانتقال دوستويفسكي فيما بعد من الرومانسية إلى الواقعية . كما أنها ولجت إلى نظرات دوستويفسكي الواقعية التالية ، وأعطتها خصائص نموذجية وصبغة فردية ، كان لها أكبر الأثر في تكوين الطابع التاريخي المميز لجمالية الكاتب الروسي العظيم .

## ( ٢ )

كنا قد أشرنا في كتابنا « واقعية دوستويفسكي » إلى فكرة دوستويفسكي ، النابعة من أفكار الاشتراكيين الطوباويين ، حول الدرجات الثلاث للتطور الإجتماعي كسنة تاريخية رئيسية لتطور الحضارة . وبدون أخذ هذه النظرة الفلسفية — التاريخية بعين الاعتبار لا يمكن، حسب اعتقادنا ، تقويم الجوهر الحقيقي لنظرات الكاتب ، الجمالية .

لاحظ دوستويفسكي في مذكراته سنة ١٨٦٤ ، أن الإنسان في « المشاعات الأبوية البدائية» قد عاش « على شكل جماعات » « بصورة مباشرة » . ولكن بعد هذه المشاعات ، حلت « المدنية » التي عملت على تطور الفرد والوعي الفردي . وأدت هذه المدنية ، بصورة حتمية تاريخية ، إلى نبذ الفرد الواعي « لقوانين الجماعات الأبوية ذات النفوذ والسلطة » ، كما خلقت « علاقة عدائية سلبية » بين الفرد والجماعة . والمرحلة الثانية من التطور الاجتماعي ، التي امتدت ، حسب رأي دوستويفسكي ، مئات السنين وشملت مدنية النبلاء والبرجوازية ، هي حالة معذبة ومتأزمة في تاريخ الإنسانية . وهي مؤلمة ومعذبة للمجتمع كلهوللفرد الواحد على حد سواء . فالإنسان المنفصل عن الشعب « يشعر بالوحدة » ويعاني من العزلة ، ويفقد عنصر الحياة الحية ، ولا يعرف الاحاسيس المباشرة » . غير أن المرحلة الثانية المؤلمة في تطور الإنسانية — أي تجزؤ الجماعات إلى أفراد — أو الحضارة بعبارة أخرى ، ما هي ألا وضع « انتقالي » ، مرحلي » ، وغير نهائي ، في تاريخ الحضارة . وفي المرحلة الثالثة العليا ، المنشودة ، من التطور ، يجب على الفرد الواحد أن يعود إلى الجماعة ، دون التخلي عن الأنجاز الإيجابي الذي حققه في ماضيه التاريخي ، وهو « العظمة الكاملة لوعي والتطور » . وعلى مثل هذه الخلفية ، يمكن للإنسانية الوصول إلى الانسجام الذي فقدته في فجر تطورها ، مع القضاء على الأشكال الأبوية البدائية السابقة للحياة الاجتماعية » (١) .

ولكن من الصعوبة بمكان إدراك الصلة ، التي تربط بين أفكار دوستويفسكي ، التي هيأتها تأملاته الرومانسية في « سر الإنسان » وتاريخ الإنسانية ، وبين جوهر إبداعه وجماليته .

خلافاً لكثير من أعلام الفكر الفلسفي ، الجمالي ، الذين اتخذوا موقفاً تجريدياً عاماً غير تاريخي من علم الجمال ، لم يعتبر دوستويفسكي القوانين الرئيسية للإبداع الفني أشياء مقدسة ،

---

(١) غ . فريدلندر : « واقعية دوستويفسكي » . دار « العلم » . موسكو ، لينينغراد ١٩٦٤ . ص ٣٦ .

منزلة ، ثابتة ، غير خاضعة للتبديل أو التطور . وهذا دليل آخر على عبقريته . وهو بنظرته إلى تاريخ الإنسانية كطريق من الحركة الحلزونية ، الصعبة ، المتناقضة ، المعذبة ، المنتقلة من الإنسجام الأبوي البدائي ( للمشاعات البدائية ) إلى الصراع والتنافر بين الفرد والجماعة ، ومن ثم إلى « الإنسجام » الجديد اللاحق بينهما على أساس أعلى وأرقى ، فقد ربط دوستويفسكي بإحكام بين القوانين الرئيسية لتطور الفن وبين القانون العام الشامل لتطور الإنسانية التاريخي . ومن هنا تنبع المفارقة الظاهرية Paradox بين تقويمه العالي المميز لهوميروس ورافائيل وغيرهما من الأدباء « الهارمونيين » ، وبين قوانين إبداعه المعقدة .

واعتقد دوستويفسكي ، جرياً وراء الاشتراكيين الطوباويين في بداية القرن التاسع عشر ومنتصفه ، أن العصر الذهبي لايقتصر على ماضي الإنسانية ، المنقرض ، بل يشمل أيضاً مستقبلها ، ولهذا يبقى مثله الأعلى خالداً . وفي مرحلة معينة من تطور الإنسانية ، لابد للإنسانية عامة ، وللشعوب ولكل إنسان ، لابد لهم جميعاً ، وبمقتضى قوانين التطور الداخلية وبحكم الضرورة ، من أن ينبذوا الإنسجام الأبوي ويدخلوا في عالم التناقضات الحادة والصراع والمعاناة. ولكن ، وفي هذا العالم ، حيث تسيطر قوانين الصراع والإختلافات القائمة بين الناس ، لايفقد الحلم بالعصر الذهبي ، والطموح إلى الإنسجام والوحدة لا يفقدان روعتهما ، ودورهما السامي النبيل ، بالنسبة للإنسان . ان المثل الأعلى للإنسجام الاجتماعي والجمالي ، والحلم بالعصر الذهبي ، هما قوة جبارة للخير والجمال في عالم يسيطر فيه الشر والطمع والآلام . وهما لايذكران الإنسان بالماضي فحسب ، بل ويمثلان بالنسبة له ، نداءاً ومقياساً جمالياً وأخلاقياً في حاضره ، ومنارة للمستقبل، توجه الإنسانية إلى الطريق الصحيح نحو الأنسجام المقبل . وفي هذا بالذات ، تكمن ، حسب رأي دوستويفسكي ، القيمة « الخالدة » للمثل الأعلى الإغريقي للجمال ، ولإبداع هوميروس ، ورافائيل ، وتينيسان ، وكلود لورين ، وبوشكين ، بالنسبة لذلك العالم الذي كان فيه مؤلف « الجريمة والعقاب » و « الأخوة كرامازوف » شاهداً تاريخياً ومشاركاً فيه ، ذلك العالم الذي وصل ، حسب تحليل كاتبنا ، إلى نقطة على الطريق الممتد من « الانسجام » الأبوي إلى التفكك والانحلال لجميع الروابط الاجتماعية والعائلية التقليدية ، التي اعتبرت مقدسة ، خلال عصور طويلة .

قال دوستويفسكي ، خلال مناقشة جرت بينه وبين الناقد دوبر اليوبوف، متحدثاً عن أهمية المثل الأعلى للجمال في حياة الإنسانية : « إن الحاجة إلى الجمال ، والإبداع المجسد له ، ترتبط دائماً بالإنسان ، وبدون الجمال يفقد الأنسان رغبته بالحياة . والإنسان ظامىء إلى

الجمال، وهو يجده ويتقبله دون شروط . وينحني الإنسان أمام الجمال باحترام وتبجيل ، لأنه جمال فقط ، ولا يسأل الإنسان عن فائدته ، أو عن قيمته المادية . وقد يعود سر الإبداع الأدبي العظيم إلى أن صورة الجمال التي يرسمها الإبداع الأدبي تغدو في الحال معبودة ومقدسة دون قيد أو شرط . ولماذا تغدو صورة الجمال معبودة ومقدسة ؟ لأن الحاجة إلى الجمال تتطور تطوراً أكبر عندما يكون الإنسان منفصلا عن الواقع ، وغير منسجم معه ، وعندما يحتدم بينهما الصراع ، أي عندما يعيش الإنسان فعلا . ذلك أن الإنسان يعيش أكثر ، بالمعنى الكامل للكلمة ، عندما يبحث عن شيء ويجده ، ويصل إليه . في هذه اللحظات بالذات تظهر لدى الإنسان رغبة شديدة للشعور بالإنسجام والطمأنينة . والإنسجام والطمأنينة موجودان في الجمال .. إن الجمال هو صفة مميزة لكل ما هو سليم ، صحيح ، أي كل ما هو حي . وهو حاجة ضرورية للكائن الإنساني . إنه هو الإنسجام بعينه ، وهو عربون الطمأنينة . أن الجمال تجسيد للمثل العليا للأنسان والإنسانية » (١) .

ترتبط هذه العبارات المذكورة إرتباطاً وثيقاً بآراء الكاتب الفلسفية والتاريخية . ويصف دوستويفسكي عصره ، في المقالة ذاتها ، بأنه « عصر الطموح والصراع والتردد والثقة » (٢) . ويشير الكاتب إلى أن « الحياة العظيمة المترعة بالحيوية » ، التي وجد الإنسان تجسيدها في « إلياذة » هوميروس أو في أفضل روائع النحت الإغريقي القديم ، قد انقضت وغابت في غياهب الماضي . ولهذا بالذات ، فإن المثل الأعلى للجمال ، المحفوظ في نماذج الفن الإغريقي كشعاع من « لحظة الحياة الشعبية » العظيمة الهادفة الهارمونية ، هو عظيم ، مقدس لدى الإنسان المفكر ، ابن العصر اللاحق ، الأقل كمالا وإنسجاماً : « هناك لحظات في آلام الحياة والإبداع ، لا من اليأس والقنوط ، بل من الكآبة المبهمة ، لحظات من المعاناة الطويلة والتردد والشك . وفي الوقت ذاته ، ثمة لحظات أخرى من الحنين إلى مصائر البشرية الماضية ، المندثرة والمنتهية بعظمة وجلال . وفي هذا الحماس ( البايروني كما ندعوه نحن الآن — المؤلف ) أمام المثل العليا للجمال ، التي ظهرت في الماضي وورثتها كإرث تاريخي خالد ، كثيراً ما نصب كآبتنا على الحاضر ، لا بسبب ضعفنا ، بل بسبب ظمئنا الملتهب للحياة ، وشوقنا للمثل الأعلى الذي نصل إليه من خلال الآلام والمعاناة » ( الجزء الثالث عشر من مؤلفات دوستويفسكي

(١) « دوبروليوبوف وقضايا الفن » . مجلة « المعاصر — سوفريمينيك » العدد ١٣ ص ٨٦ .

(٢) المصدر نفسه ص ٨٨ .

الكاملة . ص ٨٩ ) . ولدعم فكرته، يلجأ دوستويفسكي إلى الإستشهاد بقصيدة الشاعر الروسي (آ. فيت ) « ويانا » ، التي عبرت عن إعجاب الإنسان المعاصر بالمثل الاعلى اليوناني للجمال وعن الشعور بالرثاء والأسى لأن التاريخ لا يعيد نفسه ، ولعدم انبعاث هذا المثل الأعلى في الوقت الحاضر . ويصيغ دوستويفسكي ، بالعبارات التالية ، الفكرة الشعرية لقصيدة الشاعر « فيت » ( وجوهر موقف الإنسان المعاصر من المثل العليا للجمال اليوناني عامة ، ،في الوقت نفسه ) : « إن الآلهة لاتنبعث ، لأنها ليست بحاجة إلى الانبعاث ، ولا بحاجة إلى الحياة . لقد وصلت في حياتها إلى القمة العظمى ، والتي بعدها ، لكنها الحياة وتنتهي ، ويبدأ السكون الأولمبي الجليل » . وليس أمام الإنسان الحالي – ابن عصر « الطموح » و « الجشع » و«الصراع» – سوى المستقبل المتجدد باستمرار ، والذي يناديه دائماً وأبداً ، للبحث عن لحظته العليا ، وقته العظمى . وهذا البحث الأبدي الخالد هو ما يدعى بالحياة ، وكم من الأحزان المبرحة تختفي في حماس الشاعر ! وأي نداء سرمدي هذا . وأية حسرة من الحاضر ، في هذا الحماس الماضي » ( الجزء الثالث عشر ص ٩٠ ) .

( ٣ )

وهكذا نرى ، أن آراء دوستويفسكي الجمالية ، في مرحلة نضوجه ، قد تكونت من عاملين محددين : الأول ، هو الإعتراف بأن المثل الأعلى للجمال الإستيطيقي والهارمونيا ليس مجرد انعكاس للبناء الهارموني للحياة ، في عصور سابقة متفاوتة القدم ، بل هو أيضاً رمز لبنية الانسانية القادمة ، الهارمونية بطبيعتها ( وفي الوقت نفسه ، القوة الهائلة للتطور الاجتماعي والأخلاقي التي تذكر الإنسانية برسالتها وتجذبها نحو المستقبل ! ) . والثاني ، هو اعتبار عصر دوستويفسكي عصر التفاوت والتنافر الإجتماعي والأخلاقي والجمالي العميق . وعلى الفن والأدب المعاصرين ، أن ينقلا توترات هذا العصر وطابعه التراجيدي ، بصدق ونزاهة ، دون أي محاولة لتخفيفها أو إضعافها .

ومن هنا جاء ميل دوستويفسكي – كفنان وكجمالي – إلى البداية التي تبدو للنظرة الأولى متنافية ومتناقضة : الجمال والتوتر التراجيدي ، الهارمونيا الجمالية واللاهارمونيا ، لوحة مريم العذراء والتصوير الحقيقي الصادق « للواقع اليومي » ، وما تميز به من « شناعة »و«فوضى» وتراكم الشر والعذاب .

وحسب فكرة دوستويفسكي ( ويجب اعتبارها فكرة عبقرية بالنسبة لعصره ) ، ثمة نموذجان محتملان للإبداع الفني ، من وجهة النظر التاريخية . وهما مختلفان يحل أحدهما مكان الآخر موضوعياً .

النموذج الأول : وتمثله مؤلفات هارمونية منسجمة من حيث بنيتها الداخلية . وانسجامها الاستيطيقي ، هو شعاع من هارمونية الحياة الاجتماعية « السليمة » ، والحية الواقعية . وهذا النموذج من الإبداع الفني لا يفقد قيمته بالنسبة للإنسانية ، بعد أن حل « عصر الطمع والصراع والتردد والإيمان » بكل ما يتميز به من « آلام الحياة والإبداع » ، محل عظمة الحياة الشعبية وكمالها . أما بالنسبة للإنسان الذي يعيش في مرحلة « المرض الاجتماعي الكبير » (١) ، حسب تعبير بلزاك ، تبقى الصحة أكثر جاذبية من المرض ، وبالتالي أن يفقد الجمال والإنسجام أبداً سلطتهما « الخالدة » عليه . وبالإضافة إلى ذلك ، يغدو الطموح إلى الجمال والإنسجام ، في الحياة أو في الفن على حد سواء ، أكثر حدة لدى الإنسان المنفصل عن الواقع ، والموجود في التنافر والصراع ، ولهذا فهو قادر ، بنسبة معينة ، على الإحساس بالجمال وتقدير جمال الفن الإغريقي وفن رافائيل وبوشكين ، بصورة أقوى وأعمق من المعاصرين المباشرين لهذا الفن . وفنان هذا العصر الجديد ، الفنان الممثل للنموذج الثاني ، عليه أن يفتش لنفسه في الفن عن طرق مغايرة أخرى لطرق هوميروس ورافائيل ، لأن المضمون الحقيقي للحياة والمطامح الانسانية لعصره يتطلب قوانين ، وأشكالا ، وطرقاً جمالية أخرى للتعبير عنه .

وترجع قناعة دوستويفسكي التي أشرنا إليها ، إلى أنه ، ومع تخصيصه المقام الأعلى في الفن ، من الناحية الجمالية البحتة ، لهوميروس ، ورافائيل ، وراسين ، وكلود لورين ، وبوشكين ، قد فضل جمال عدم الإنسجام والتنافر ، و « صحة » « المرض » ، ولم يتبع هو ذاته في فنه القصصي ، الطريق الذي سار عليه أولئك ، بقدر اتباعه طريق شكسبير ، ورامبراندت ، وغوغول ، وبلزاك . أي أنه لم يتبع طريق البحث عن الكمال الاستيطيقي الأعلى والجمال والإنسجام في الفن ، بل سار على طريق التعرية المتطرفة ، والتعبير عن « غموض » و « فوضى » واقعه المعاصر ، ببعده عن الإنسجام ، وتعقيداته ، وتناقضاته الداخلية ، وصعوده وهبوطه السيكولوجيين .

وفضلا عن ذلك، فقد حاول دوستويفسكي إيجاد الينابيع والمصادر التي تهمه كروائي ،

(١) « بلزاك عن الفن » . موسكو – ليننغراد . «دار الفن» ١٩٤١ ص ٢٨١ .

لمشاكل عصره الجمالية المعقدة والأخلاقية – السيكولوجية – حاول إيجادها في فن العصور الأكثر « صحة » وهارمونية وانسجاماً ، ولدى الفنانين ذوي الطبيعة الفنية المغايرة . وهذا ما يفسر تلك الإزدواجية التي تدهشنا في أحكامه وتقويماته للعصر الإغريقي ، ورافائيل ، وبوشكين ، وشيلر ، وغيرهم من كتاب الماضي وفنانيه العظام .

وفي المقال الذي ورد ذكره آنفاً ( دوبر اليوبوف وقضية الفن ) ، عبر دوستويفسكي عن إعجابه بهارمونية وجمال العالم والفن القديمين ، واعتبر هذه المرحلة مرحلة الإزدهار الأكبر . ولكن ، وباستثناء هذا المقال المذكور ، والسطور التي كتبها ممجداً هيرميروس في رسائله إلى أخيه ، لايكرس دوستويفسكي ولا صفحة واحدة للفن الكلاسيكي القديم . لقد كان مركز اهتمام دوستويفسكي ، القاص ، والسيكولوجي ، والناقد الإجتماعي لا عصر الإزدهار ، بل عصر سقوط العالم الكلاسيكي القديم ، الذي أثار لدى الكاتب الروسي اقتراحات واسقاطات مختلفة نحو عصره . ونجد أصداء التأملات الناتجة عن دراسة هذا العصر في مختلف مؤلفات دوستويفسكي : ففي « مذكرات من بيت الموتى » نزلاء سجن مدينة « أومسك » وفي « الأخوة كاراما زوف » فيودور كاراما زوف . وهم كلهم قريبون ، من حيث تركيبهم النفسي ومن حيث هيئتهم الخارجية ، من أشراف الرومان الفاسقين في عهد الإنحطاط . وفي مقالته « رد على « النذير الروسي » » (١) أعطى دوستويفسكي تحليلا نفسياً عميقاً لأمزجة المجتمع اليوناني في المرحلة الأخيرة منه . وعلى أساس صورة نداء الحب عند كليوباترة التي رسمها بوشكين في « الليالي المصرية » (٢) ، حاك دوستويفسكي زخرفته الخاصة « الخيالية القاتمة » ، والجامحة ، مبتعداً بذلك قليلا عن المصدر الأصلي ، ومعقداً سيكولوجية بطلة بوشكين . وفي « الجريمة والعقاب » يقابل دوستويفسكي وجه مريم العذراء بالوجه الكئيب للفلاحة الروسية « العبيطة » . كما تنعكس عند دوستويفسكي صورة المسيح ، الإنجيلية في صورة الأمير ( ميشكين ) ، « المقدس » و « الساذج » في الوقت نفسه . وأخيراً ، فقد كان أكثر ما يجذب دوستويفسكي في مؤلفات وأعمال بوشكين : « الغجر » ، و « بوريس غودونوف » و « المآسي الصغيرة » ، و « البنت البستونية » ، و « الفارس المعدني » ، أي تلك المؤلفات ذات التعبير التراجيدي ، التي وجد فيها دوستويفسكي مصادر وبدايات للنزاعات والصراعات المعاصرة ، التي كانت

(١) النذير الروسي Rouskivestnik . مجلة أدبية شهرية صدرت في موسكو منذ ١٨٠٨ وحتى ١٨٢٤ . « المترجم »

(٢) ديوان شعري للشاعر الروسي الكبير بوشكين . « المترجم » .

كثيرة ككاتب وكمفكر ، تلك النزاعات والصراعات المأساوية للوجود الإجتماعي العام ، والفردي .

## ( ٤ )

كان دوستويفسكي يكن احتراماً حماسياً عميقاً للصحة الروحية ، والهارمونية ، وجمال العصر القديم ، ولرافائيل وبوشكين . وفي الوقت ذاته كان يعي برجولة ، أن واقعه اليومي المعاصر له ، والمريض ، البعيد عن الإنسجام والهارمونية يتطلب من أجل تجسيده وتصويره أشكالا من الإبداع الفني أكثر تعقيداً . وهاتان الناحيتان المترابطتان من جمالية دوستويفسكي قد وضعتا حداً مبدئياً – وإن اختفى في بعض الأحيان – يفصل جمالية دوستويفسكي عن جمالية الموالين للنزعة السلافية ، الذين شاركهم دوستويفسكي بعض أفكارهم في السنوات الستينات والسبعينات ، ويقرب نظراته الجمالية من جمالية الناقد الروسي بيلينسكي والمعسكر الديموقراطي في الأدب الروسي والفكر الأجتماعي لذلك العصر ، عامة .

يقول الناقد الروسي ( خومياكوف ) في مقالته « حول غوميولدت » ( ١٨٤٩ ) : « إن الفرد الواحد هو عجز كامل ، وتنافر داخلي لدود . وهو غير قادر أن يكون بداية أو مصدراً للفن ، لدرجة أن أي بروز له كاف لتشويه العمل الفني أو الإخلال به » (١) . هذا الرأي للناقد خومياكوف ،حول تفاهة الفرد والبداية الفردية في الفن ،هو نواة المذهب الجمالي للنزعة السلافية . وكان المثل الأعلى في الفن لأصحاب النزعة السلافية ، هو الفن القائم على الأساس الكلي القومي الهارموني ، لا على أساس الفرد المعاصر وما يتصف به من تنافر وبعد عن الإنسجام . لقد طالبوا الفن بالتعبير عن « الشعور المشاعي لا عن الفردي » (٢) ، ووجدوا النماذج الأصلية لفنهم لا في الأدب والرسم الواقعيين ، بل في رسم الإيقونات ، والشعر الشعبي التقليدي ، من حيث طابعه العام « غير الفردي » ، حسب مفهوم أصحاب النزعة السلافية .

والفكرة ذاتها ، التي عبر عنها خومياكوف في العبارة المذكورة أعلاه ، اتخذها ( ك. س.

(١) خومياكوف . آ. س. « المؤلفات الكاملة » الطبعة الرابعة ج ١ . موسكو ١٩١١ ص ١٦١ .

(٢) المصدر السابق ص ١٦٣ .

آ كساكوف ) أساساً لكتيبه الشهير « عن الأرواح الميتة » لغوغول ( ١٨٤٢ ) . وقد رفضها غوغول ذاته ، كما أثارت رداً عنيفاً من جانب بيلينسكي . عارض أكساكوف ، في كتيبه هذا ، بين نموذجين من الإبداع الفني : النموذج الغربي الذي رفضه ، حيث يشكل الفرد بمصالحه الفردية و « الجسدية » الموضوع الذي تقوم عليه عقدة القصة الأوربية . والنموذج المثالي الهوميروسي ، حيث يبرز المنشد كممثل للعفوية القومية ، ويلعب دور البطل فيه الكل القومي ، والروح الشعبية المستوعبة بجمالها البطولي وبنيتها الهارمونية ، لا الأفراد المنفصلون .

وخلافاً لإيديولوجيي النزعة السلافية في الأربعينات ، أختار دوستويفسكي ، منذ سنوات شبابه ، « الفرد الواحد » بالذات « بتنافرة الداخلي اللدود » أساساً « للفن » . ليس العالم الأبوي المثالي الخيالي ، إنما الواقع المعاصر ، المريض ، وغير المنسجم ، بتناقضاته المعقدة ، وبالتوزع الحقيقي للضوء والظل فيه ، وبتوتره وقلقه ، ولجمه القائمة ، وتطلعاته نحو المثل الأعلى – هذا الواقع هو الذي غدا ، بالنسبة لدوستويفسكي ، نبعاً دائماً للإلهام الإبداعي . إن الاعتماد على الواقع « اليومي » بتناقضاته المعقدة كنموذج وحيد ممكن للإبداع الفني ، لا على المثل الأعلى الطوباوي ، هو الذي حدد الطابع الواقعي لخيالية دستويفسكي .

وكان دوستويفسكي يؤكد دائماً ، عند صياغته لمفهومه عن واقعية الفن ، بأن الواقعية ، كما يفهمها هو ، تقترب من « الخيالي » و « غير المتوقع » . غير أنه أكد أيضاً بأن « الخيالية » التي يقصدها ، وكما يفهمها ، هي صفة مميزة للفن المعاصر والحياة المعاصرة . ذلك لأن القدرة على إدراك هذا « الجوهر » ، جوهر الواقع المعاصر ، بعمق وصدق ، كان يعني بالنسبة لدوستويفسكي ، القدرة على إيجاد اللغة الأدبية الفنية المعادلة لهذا الجوهر التي يمكنها أن تقدم للفنان إمكانية اكتشاف ما يميزه من « خيالية » داخلية ، أي التعبير الدائم عن ظواهر هذا الواقع ، لا بصفة استثنائية ، بل كقاعدة يومية ، خارج إطار المنطق المجرد والتفكير السليم .

إن حياة المدينة تشوه شخصية الإنسان وتسممه روحياً وجسدياً ، وتفسد عواطفه وانفعالاته – هذه هي النتيجة التي توصل إليها دوستويفسكي في قصصه التي كتبها في الأربعينات من القرن الماضي . وفي ظروف مدينة بطرسبورغ التي عاش فيها دوستويفسكي ، مثلها مثل أي مدينة كبيرة أخرى ، تفقد العواطف والانفعالات « العادية » حجمها « العادي » ، وتغدو مريضة « خيالية » . وكذلك الصدامات والنزاعات الغريبة ، غير

المتوقعة ، واختلاط الأفكار والمطامح المتناقضة – تغدو عادة ، وقاعدة ، تدخل حياة الناس ، اليومية . وقد تطور موضوع الخداع التراجيدي ، و « خيالية » الحياة المعاصرة لدوستويفسكي والذي أشار إليه في مؤلفاته التي كتبها في الأربعينات ، تطور في روايات دوستويفسكي الأخيرة .

وحسب قناعة الكاتب ، فإن واقع سنوات الإصلاح (١) ، وبسبب من طابعه الانتقالي قد زاد من حدة تناقضات الحياة الروسية إلى أقصى حد . ومن هنا أتت « الخيالية » و « الاستثنائية » المميزة لا لظواهر نادرة منفصلة ، بل لظواهر الحياة الروسية اليومية الشائعة العادية . وإن ما كان يبدو في عصور أخرى شاذاً عن القاعدة ، حيث كان نبض الحياة بطيء الضربات ، وكانت أشكال الحياة أميل إلى الثبات والاستقرار ، غدا في عهد الإصلاح قاعدة حياتية وتعبيراً عن الجوهر « الخيالي » لحركة التاريخية ، المحمومة ، التي تجمع في ذاتها بصورة متناقضة ، « الانحلال » و « الخلق » ، والاقتراب التراجيدي من « الفوضى » والكارثة ، كما تضم ، حسب رأي دوستويفسكي ، نفحة من « الهارمونيا العالمية » الجديدة ، والعصر الذهبي الذي تصبو إليه الإنسانية .



وبإشارته إلى الطابع « الخيالي » المميز للحياة اليومية المعاصرة له ، فقد ربط دوستويفسكي ، بشكل مباشر ، صبغتها الخيالية هذه بانحلال أشكال الحياة الأبوية والوعي الإنساني . وكان هذا الانحلال بالنسبة له ، كما رأينا فيما سبق ، قانوناً تاريخياً لتطور المجتمع البشري في عصر المدنية والحضارة . وهذه الفكرة ، التي كررها أكثر من مرة في مؤلفاته ، عبر عنها دوستويفسكي بوضوح وجلاء ، في الصفحات الأخيرة من قصته « المراهق » (١٨٧٥) ؛ حيث حاول تقديم تفسير أدبي سوسيولوجي للوحتي « طفولة » و « مراهقة » بطل القصة ، الذي هو من منشأ شعبي لا يمت بصلة إلى النبلاء . وكانت هاتان اللوحتان مناقضتين من حيث المبدأ ، لتصوير الطفولة والمراهقة في ثلاثية ليون تولستوي الشهيرة .

ويقول دوستويفسكي ، بأن التاريخ الروسي قبل عهد الإصلاح ، أنشأ في « نموذج الناس المثقفين الروس » ، المنتسبين إلى أوساط النبلاء « المتوسطين والكبار » – أنشأ –

(١) الإصلاح الفلاحي : إصلاح بورجوازي تم سنة ١٨٦١ ، وألغى حق القنانة في روسيا ، ووضع بداية ظهور التشكيلة الرأسمالية فيها . والسبب الرئيسي الذي دفع إلى الإصلاح الفلاحي هو أزمة نظام الاقطاع والقنانة . « المترجم ».

« أشكالا كاملة من الشرف والواجب » . وعموماً ، أنشأ فيهم تلك الأشكال من الحياة ، التي كانت تتمتع « بكمالها » الفني الداخلي ، ولذلك فقد كانت قادرة على التأثير على قارىء القصة « بأسلوب النظام الجميل والانطباع الجيد » ، رغماً عن أن هذه الأشكال من حياة النبلاء ، بحد ذاتها ، لم تكن مثالية أبداً ، وأن مفاهيم النبلاء عن « الشرف » و « الواجب » كانت إشكالية ، وقابلة للمناقشة غالباً . ويذكر هنا دوستويفسكي : « حتى أن بوشكين كان قد أشار إلى مواضيع القصص المقبلة في « مآثر الأسرة الروسية » ، وحسب الطريق الذي أشار إليه ، سار كتاب القصة الرئيسيون في الخمسينات والستينات ، وحتى ليون تولستوي » ( الجزء الثامن ، ص ٦٢٢ ) .

لقد حطم عصر الإصلاح النظام السرابي الذي تمتعت به حياة النبلاء و « الطبقة المثقفة » من الروس في الماضي ، عامة . والنموذج النبيل من الأبطال النبلاء القدامى « لم يعد له وجود في حياتنا ، وإذا ما بقيت بقاياه ، فإنها قد فقدت جمالها ، حسب الرأي السائد » ، وإذا ما اختلف الشباب من أوساط النبلاء ، في عهد ما قبل الإصلاح ، عن آبائهم وأجدادهم وأدركوا « غياب النبل في وسطهم العائلي على الأقل » ، وانتبهوا نتيجة لاستقصاءاتهم إلى الاندماج من جديد في « الطبقة العليا المثقفة » ، فقد بدأ ، في عهد الإصلاح ، انحلال شامل للعائلات النبيلة القديمة ، بما امتازت به من « أشكال » ثابتة ، و « أعراف » عائلية قبلية . . « ولم تعد القمامة لتستأصل في الطبقة العليا من الناس ، بل على العكس ، فقد بدأت تنسلخ عن النموذج الجميل قطعاً وكتلا ، بسرعة مرحة ، وتمتزج في كومة واحدة مع الفوضويين والحسودين ، وليس حادثاً فريداً أن يسخر آباء ومؤسسو الأسر المثقفة السابقة من أنفسهم ومن الأشياء التي كان يود أطفالهم أن يثقوا بها » . ونتيجة لذلك ، بدأت تنتقل « مجموعة كبيرة من الأسر الروسية القديمة العريقة ، بقوة لا تردع ، إلى أسر عرضية عادية ، وتندمج في الفوضى الشاملة » ( الجزء الثامن ص . ٦٢٣ – ٦٢٤ ، ٦٢٥ ) . وهذا هو السبب الذي دعا « ليون تولستوي » في ملحمته « الحرب والسلام » إلى الاتجاه إلى « الجيل التاريخي » ، مما أعطاه إمكانية الاحتفاظ بولائه لموضوعه المحبوب ، وهو « تصوير أسرة روسية من وسط ثقافي عال أو متوسط » وفي الوقت ذاته ، إيجاد ما يناسبه كفنان ، من هذه الأسر ، من « نظام » و « كمال » و « جمال » أي تلك القيم التي زالت من أحفاد هذه الأسر – ممثلي جيل آخر في عهد الإصلاح من « الآباء » و « الأبناء » النبلاء .

وبالا ختلا ف عن ليون تولستوي في « مرحلة « الحرب والسلا م » ، يصف دوستويفسكي نفسه بأنه كاتب « لا يرغب في الكتابة عن جيل تاريخي واحد » وأنه « يحافظ باستمرار على الحنين إلى الماضي » ، ومن هنا نبعث ، حسب قناعة دوستويفسكي ، المهام الإبداعية الرئيسية ، التي حددت حلقة شخصيات ومواضيع الواقع الروسي ، التي كانت موضع اهتمام في قصصه ورواياته التي وضعها في الستينات والسبعينات .

لقد كان عصر الإصلاح عصر « التحطيم » التاريخي الحاد للمجتمع الروسي ، وما ميزه من « شظايا » و « قاذورات » « متطايرة في كل مكان » . ودفع هذا العصر إلى الماضي السحيق شخصيات أولئك الناس « المثقفين » من « الأوساط النبيلة العليا والمتوسطة » ( الذين نشأوا في ظروف الحياة الثابتة والمستقرة « للأسر » النبيلة القليلة ، التي ربطت فيما بينها التقاليد وعادات القربى والنسب ) ، الذي أولا هم الكتاب الروس الرومانسيون السابقون لدوستويفسكي جل اهتمامهم . وعوضاً عن الأسر الأبوية العريقة بأشكال حياتها « المرفهة » ، « الجميلة » ، « الكاملة » من الناحية الخارجية ، أصبحت « الأسر العرضية » ، المحرومة من الصلة الداخلية والتقاليد العائلية الثابتة ، أصبحت الخلية الأولى والنواة المميزة للحياة الروسية فيما بعد الإصلاح . ويقدم كاتب « المراهق » نفسه القارىء ، كصور لهذه « الأسر العرضية » و « الفوضى » التي كانت ، حسب وجهة نظره ، انعكاساً نموذجياً وتعبيراً صادقاً عن « الفوضى » العامة ، التي سادت الحياة الروسية في عهد الإصلاح .



وعند تحديده للمهام التي تقع على عاتقه ، كما تقع على عاتق « روائيي أبطال الأسر العرضية الشعبية » ، خلافاً لروائيي « الأدب الإقطاعي » السابق ، كان دوستويفسكي يشير إلى أن إحدى هذه المهام هي الخروج من إطار موضوع النبلاء ، الذي كان محط اهتمام الأدب السابقة والجذب الأوسع لحياة بقية الطبقات الإجتماعية . إلى مجال التصوير الأدبي والفني . وحسب رأي دوستويفسكي ، فقد طرح ( ريشيتنيكوف ) (١) وغيره من الكتاب الديموقراطيين في الستينات هذه المهمة على عاتق الأدب بصورة جيدة . ورفض دوستويفسكي اعتبار مؤلفات الكتاب الديمقراطيين في الستينات « كلمة جديدة » في النثر الروسي .

---

(١) ريشيتنيكوف : ( ١٨٤١ – ١٨٧١ ) كاتب روسي تقدمي ديموقراطي كتب عدة قصص وروايات منها « عمال المناجم » و « أين الأفضل ؟ » و « بين الناس » صور فيها حياة العمال والفئات الفقيرة الكادحة من الشعب الروسي . « المترجم » .

أما في مجال الشعر ، فقد اعتبر شعر الشاعر الديموقراطي نيكراسوف وحده مثالا للتجديد ومع ذلك ، فقد كان على استعداد لا عتبار مؤلفات الكتاب الديمقراطيين تعبيراً عن فكرة « حول ضرورة بروز شيء ما جديد » « غير إقطاعي » في الأدب الروسي ( الرسالتان ١١ و ٣٦٥ ) .

كتب دوستويفسكي ، متطلعاً إلى الأدب الروسي السابق له والمعاصر : « يشعر المرء بأن هناك شيئاً ما في غير محله ، وأن القسم الأكبر من نظام الحياة الروسية قد بقي دون ملا حظات وبدون مؤرخ يؤرخ له . وواضح على الأقل ، أن حياة أوساط النبلاء التي صورها الروائيون بصورة رائعة ، أصبحت الآن زاوية منعزلة ومهملة من الحياة الروسية . فمن الذي سيؤرخ للزوايا الإخرى العديدة جداً ؟ وهذه الفوضى التي كانت موجودة سابقاً ، لكنها ازدادت حالياً ، وسيطرت على الحياة الاجتماعية الإجتماعية ، وأصبح من المستحيل العثور على قانون عادي لها ، وخيط دليل إليها . فمن هو الكاتب ، وليكن من مقياس شكسبير ، الذي سيلقي الضوء ، ولو على جزء من هذه الفوضى دون توفر هذا الخيط الدال ؟ . المهم أن كتابنا جميعهم غير مهتمين بهذا الأمر حتى الآن ، وأنه لا زال دون مستوى أدبائنا العظام . ان حياتنا ، بلا شك ، منحلة ، وتسير إلى الا نحدار ، وبالتالي فإن الأسر العريقة النبيلة تسير إلى الا نحدار أيضاً . ولكن ثمة ، وبالضرورة ، حياة تبنى من جديد ، وعلى مبادىء جديدة . فمن سيلا حظها ، ومن سيشير إليها ؟ ومن سيحدد ، وسيعبر عن قوانين هذا الا نحلا ل ، وهذا الخلق الجديد ؟ أم لا زال الوقت باكراً ؟ وهل تم التعبير عن الا نحلا ل القديم ؟ » ( الجزء الثاني عشر من مؤلفات دوستويفسكي الكاملة ص ٣٦ ) .

ونتيجة « الفوضى والإختلا ل » اللذين ميزا حياة آلا ف عديدة من « الأسر العرضية » في روسيا في عهد الإصلاح ، فإنه عمل « روائي بطل من الأسر العرضية » حسب تصور مؤلف « الجريمة والعقاب » و « المراهق » ، هو « عمل غير مرض ، وخال من الصيغ والأشكال الجميلة » . كما أن النماذج ذاتها ، التي يرسمها مثل هذا الروائي « لا زالت قضية مطروحة على بساط البحث ، ولذلك لا يمكن أن تكون مكتملة من الناحية الفنية » . وفي هذا العمل « ثمة أخطاء كثيرة محتملة ، ومغالاة وإهمالا ت متوقعة » . غير أن الأخطاء في التقدير ، والمصاعب الخاصة ، لا تنفصل عن عمل « الروائي — خالق بطل من الأسر العرضية » ، الذي سيخطىء ، وعليه أن يخمن الكثير » ، ولا يمكن أن تكون ، بالنسبة للروائي » الذي تسيطر عليه الكآبة والحزن من الواقع الجاري » سبباً لرفض عمله الضروري

والهام تاريخياً . على الأقل ، لأن عمله ، وبصرف النظر عن « المغالاة » و « الإهمالات » المميزة له ، يمكن أن يبقى ، وإن لم يكن لوحة فنية كاملة ، « مادة للانتاج الفني المقبل ، والصورة المقبلة لعصر مختلف سابق » ، ومادة قيمة « للاختلال والفوضى السابقين » .

( ٥ )

وهكذا فإن العصر الذي صوره الفنان له ، كان حسب رأي دوستويفسكي ، عصر انحلال « صور الحياة وأشكالها » الجميلة » . وهذا ما حدد « الخيالية » كعصر « التحطيم التاريخي » و « الفوضى » و « الانحلال » . ولا يستطيع الروائي أن يستشف من هذه اللوحة سوى بعض الملامح الغامضة لحياة الهارمونية المقبلة « المتكونة على أسس جديدة » . ومع ذلك – وهنا تكمن الفكرة الرئيسية لقناعة دوستويفسكي – فإن هذا الواقع « الخيالي » ، بكل ما يتميز به من بعد عن الانسجام ، وتعقيد ، وتناقض لجميع أشكال الحياة ، كان وحده قادراً على أن يغدو أساساً لإبداع الفنان « الذي لا يخاف من رؤية المصاعب الحقيقية للوجود » ، ويطمح إلى قول « كلمته الجديدة » في الفن في ذلك العصر .

وقد انعكست قناعة دوستويفسكي هذه سنة ١٨٧٤ في رسائله الجدلية المتبادلة مع الكاتب الرومي ( آ. غونتشاروف ) حول نبذة دوستويفسكي « لوحات صغيرة » . وقد أثارت هذه النبذة لوم غونتشاروف ، نظراً لأن دوستويفسكي قد توجه فيها إلى ظواهر جديدة بدأت تنشأ في الواقع « اليومي » المعقد ، المتناقض ، و « غير المتزن » فنياً .

وكان دوستويفسكي ، قبل عام من مجادلته مع غونتشاروف ، قد قال : « إن أدباءنا وكتابنا يلاحظون الظواهر الواقعية بوضوح ، ويهتمون بطابع هذه الظواهر ، وتكوين نموذج معين لها في الفن ، عندما يمر القسم الأكبر منها وتختفي ، ويتحول إلى شيء آخر ، وفقاً لسير العصر وتطوره ، ويقدمون لنا القديم على أنه جديد . وهم أنفسهم يؤمنون بأن هذا جديد ، وليس انتقالياً . . . إن الكاتب العبقري أو الموهوب النابغ وحده قادر على تحديد النموذج ، بصورة معاصرة ، وتصويره ونقله بطريقة معاصرة . أما الكاتب العادي فيسير وفق خطاه بعبودية قد تقل أو تزيد ، ويعمل وفق التقاليد المهيأة مسبقاً » ( الجزء الحادي عشر ص ٩٠ ) . وحسب هذا المبدأ الجمالي سار دوستويفسكي ذاته في معالجته لمادة « الواقع الجاري » ونقله وتصويره له .

## ( ٦ )

في عدد تشرين الثاني من « يوميات كاتب » (١) لعام ١٨٧٦ ، عرض دوستويفسكي فحوى حواره مع شدرين (٢) حول علاقة الإبداع الفني بالواقع .

وبعد أن يورد عبارة سالتيكوف شدرين الموجهة إليه : « وهل تعرف . . . . بأنك مهما كتبت ، ومهما لاحظت ، واستنتجت في العمل الأدبي الفني ، فلا يمكنك أن تجاري الواقع . وكل ما تصوره في مؤلفاتك يبقى أضعف مما هو في الواقع » ، يجيبه قائلا : « لقد عرفت هذه الحقيقة منذ سنة ١٨٤٦ عندما بدأت الكتابة ؛ وربما عرفتها قبل ذلك . وقد أذهلتني هذه الحقيقة أكثر من مرة وجعلتني في حيرة حول نفعية الفن وفائدته حيال ضعفه الظاهر هذا . وبالفعل ، انظر أي واقع آخر أقل بروقاً من واقع الحياة ، وإذا ما توفرت عندك القوة وحاسة البصر فستجد فيه عمقاً لا تجده عند شكسبير . . . ولكن بالطبع ، لن نتمكن أبداً من استجلاء الظاهرة كلها ، والوصول إلى أولها وآخرها . إننا مقتصرون على معرفة ما هو مرئي حيوي ، جار ، وحتى هذا فلا نعرفه إلا من السطح وعن بعد ، أما البدايات والنهايات ، فلا تزالت خيالية بالنسبة للإنسان » .



بهذه العبارات عبر دوستويفسكي عن قناعته الجمالية الجذرية . لقد كانت الحياة الواقعية ، بالنسبة لدوستويفسكي ، أغنى وأعقد وأعمق ، بمضمونها ، من خيال أي كاتب ، وإن تمتع هذا الكاتب بالخيال الإبداعي الرائع . ويتوقف ، كما يرى دوستويفسكي ، عمق وفعالية أعمال ومؤلفات كاتب ما على الكاتب ذاته ، وعلى توفر « القوى » و « العيون » اللازمة كي يكون قادراً على رؤية المضمون الداخلي المعقد ، والفني ، الكامن ، موضوعياً ، في وقائع الحياة .

---

(١) نشر دوستويفسكي « يوميات كاتب » في مجلة « المواطن » الروسية سنتي ١٨٧٣ — ١٨٧٤ ، ثم أصدر دوستويفسكي « يوميات كاتب » كمجلة شهرية في سنتي ١٨٧٦ — ١٨٧٧ ، وأصدر عدداً واحداً فقط سنة ١٨٨٠ وآخر سنة ١٨٨١ . المترجم .

(٢) سالتيكوف — شدرين : ( ١٨٢٦ — ١٨٨٩ ) كاتب روسي شهير ، تقدمي الأفكار ، ديموقراطي النزعة من أشهر أعماله رواية اجتماعية بعنوان « تاريخ بلدة » و « السادة غولوفليوف » — المترجم — .

يقول الكاتب الروسي العظيم مطوراً فكرته المذكورة أعلاه : « قد تمر جميع ظواهر الحياة ببساطة كبيرة ، وتكون مفهومة لدرجة أنها لا تستحق التفكير أو التأمل فيها ، بالنسبة لمراقب ما » وقد توقظ الظواهر ذاتها ، لدى مراقب آخر ، عدداً لا يحصى من المسائل والقضايا المجهولة ، تضغط بعبئها على عقله بصورة أليمة ، وتقوده ، في النهاية ، إلى الجنون أو الانتحار . وتكمن وظيفة الفنان الحقيقي لأنني « اخترع » وقائع وظواهر غريبة عن الحياة الواقعية ، بصورة مصطنعة ، بل في اكتشاف ذلك المضمون الفني الذي لا ينضب ، والكامن في حقائق هذه الحياة ووقائعها ، ذلك المضمون الذي يستعصي إدراك الكثيرين ، ويتطلب « عيناً » خاصة ، وخيالاً إبداعياً ، وقدرة على التحليل .

« يقال دائماً بأن الواقع ممل رتيب ؛ ومن أجل الترفيه عن النفس ، يلجؤون إلى الفن والخيال ، ويقرؤون الروايات . أما أنا فأرى بأن العكس هو الصحيح . فما الذي يمكن أن يكون أكثر خيالية وغرابة من الواقع ذاته ؟ لا يمكن أبداً لأي روائي أن يقدم تلك الحالات المستحيلة والغريبة التي يقدمها لنا الواقع كل يوم بالآلاف ، على صورة أكثر الأشياء عادية . وآخر لا يمكنه أن يقدم لنا أي خيال . فكم يتفوق هذا الواقع على الرواية ! » ( الجزء الحادي عشر ص ٢٣٤ ) .



ونجد لدى دوستويفسكي أكثر من مرة ، وفي أكثر من موضع ، تلك الفكرة القائلة بأن الواقع هو أساس كل إبداع فني حقيقي ، وأن هذا الواقع يتفوق ، من حيث غنى مضمونه الموضوعي ، على أكثر الخيالات اتساعاً وغزارة .

واعتبر دوستويفسكي الواقع وحقيقة الحياة الموضوعية ذاتها ، في تطورها وحركتها ، نموذجاً رائعاً ، مثالياً ، غنياً للإبداع الفني . وكان هذا الاعتبار لبنة رئيسية في جماليته .

ونقرأ له في روايته « الأبله » العبارة التالية : « إن كل واقع تقريباً ، غريب جداً ، وغير مشابه لحقيقة ، وإن كانت له قوانينه الثابتة . . . وأحياناً ، كلما كان الواقع أكثر واقعية ، كلما كان أكثر بعداً عن الحقيقة » . فالواقعية ، في أدب عصره ، لم تستطع ، حسب قناعة دوستويفسكي ، الاقتصار على تصور الظواهر الحياتية القائمة فحسب . وعلى الرغم من عدم بعدها عن التربة الحياتية الواقعية ، غير أنها كانت تصل أحياناً إلى درجة « المستحيل » و « الشذوذ » من الناحية النفسية ، طامحة بذلك إلى نقد وتصوير العملية المحسوسة ذاتها لحركة المتناقضة ، ولتغيرات الحياة ، تلك العملية الطافحة

« بالأشياء الغريبة » و « البعيدة عن الحقيقة » ، وبالتناقضات ؛ ومع ذلك فهي واقعية في « عدم مشابهتها للحقيقة » .

وانعكست قناعات دوستويفسكي هذه ، في عدد من تصريحاته وآرائه الجمالية : « لدي نظرتي الخاصة ، والمتحيزة إلى الواقعية في الفن . فما قد تدعوه الغالبية خيالياً ، فريداً ، شاذاً ، يكون بالنسبة لي أحياناً جوهر الواقعية . إن عادية الظواهر والنظرة البيروقراطية المبتذلة إليها ليست واقعية برأيي ، بل هي عكس ذلك » ( الرسالتان ١١ و ١٦٩ ) . « ان ما عانيناه نحن الروس ، بصورة كاملة ، خلال السنوات العشرة الأخيرة ، في تطورنا الروحي هو الواقعية الحقيقية بعينها ، وإن صرخ الواقعيون وثاروا ، واعتبروها محض خيال ! إنها واقعية عميقة ، أما هم فيعومون على السطح ! » ( الرسالتان ١١ و ١٥٠ ) .

وفي دفاعه عن مفهوم الواقعية « الواقعية التي تصل إلى حد الخيال » ، ومعارضته بالنظرة التقليدية إلى الواقعية « لواقعيتنا ونقادنا » ، اعتمد دوستويفسكي على تجربة الأدب الروسي ، وكذلك الأدب الأوروبي في الثلاثينات والأربعينات من القرن التاسع عشر . ففي قصة فيكتور هيغو « آخر يوم من حياة محكوم عليه بالاعدام » ( ١٨٢٩ ) ، وفي روايات بلزاك وجورج صاند ، وفي كثير من مؤلفات ديكنز ، كما في مؤلفات بوشكين وغوغول وشدرين ، أبرز دوستويفسكي ، بعطف ، إقتران الاهتمام ، بتحليل وقائع الحياة اليومية « الجارية » للمجتمع المعاصر ، بالطموح إلى كشف تناقضات هذه الوقائع ، الداخلية وغرابتها ، ولاعاديتها . وهذه الأخيرة اقتضت ظهور طباع وأبطال معقدين ، مرضى ، ومهووسين أحياناً في عالم النبلاء والبرجوازيين ، وولدت ، بين الرواسب العادية الابتذالية ، حوادث متناقضة « خيالية » ، من حيث معناها ، ومآسي وصراعات نفسية . غير أن الواقع الروسي ، وما ميزه من عمليات تراجيدية مرتبطة بتحطيم أركان نظام القنانة ، الأبوي ، وتشوه المجتمع والأسرة والفرد الإنساني ، في ظروف الرأسمالية التي قامت بعد الإصلاح الفلاحي ، كان هذا الواقع دائماً المصدر الاساسي لإبداع الكاتب الروسي العظيم .

إن استقصاء تاريخ المجتمع الفرنسي في العشرينات والثلاثينات من القرن التاسع عشر ، كان ينطوي ، بالنسبة لبلزاك ، على الإمكانيات والآفاق الأدبية العميقة ، الرائعة . أما دوستويفسكي فقد اعتمد دراسة الحياة الروسية « اليومية » في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مصدراً لإبداعه وإنتاجه . ورأى في أحداث هذه الحياة اليومية مادة غنية للتعميمات الأدبية السيكولوجية ، مادة لا يمكن أن يقدرها حق قدرها حتى أعظم كتاب عصره .

وهذا يفسر اهتمام دوستويفسكي الكبير بالصحف والدوريات عامة . وعندما ينقـــل دوستويفسكي في قصصه وقائع مأخوذة من أعمدة الصحف والمجلات ، فإنه يكملها بخياله، ويضع على أساسها مفهوماً سيكولوجياً كاملا (وفلسفياً – تاريخياً في الوقت نفسه) لكل من الحوادث والأبطال والطباع التي تهمه . وكثيراً ما يجمع فيها بين الخيال والواقع . فهو ، في رواياته ، لا يقدم لنا عرضاً ، أو تحليلا علمياً موضوعياً للوقائع المأخوذة من الأخبار الصحفية، بل تركيباً فلسفياً – أدبياً أصيلا ، بعيداً عن وقائع المصدر الأول ، ومع انطلاقه من الوقائع المأخوذة من الأخبار القضائية والصحفية اليومية ، فهو يحرر هذه الوقائع عبر موشور من مفاهيمه الفلسفية والسياسية – الإجتماعية ويلقي عليها الضوء ، ويفسرها انطلاقاً من هذه المفاهيم . هذا هو الطريق التقليدي لنشوء فكرة كل من مؤلفاته . ويظهر هذا الطريق بوضوح في دفاتره ومخطوطاته ومذكراته .

( ٧ )



تحتل مقالة دوستويفسكي « دوبر اليوبوف وقضايا الفن » ، التي ورد ذكرها أعلاه، والتي نشرها سنة ١٨٦١ في مجلة « الوقت » الروسية ، أهمية كبيرة في فهم جملة من تناقضات الفكر الجمالي عند دوستويفسكي . وقد أثارت هذه المقالة اهتمام الكثير من الباحثين والنقاد ، ولا زالت آراؤهم مختلفة، حول التقويم العام لها ، وفهم موقف دوستويفسكي الجمالي المعروض فيها . وهذا ليس من باب الصدفة ، لأن هذه المقالة المذكورة لا يمكن فهمها بصورة صحيحة ، وفهم مضمونها كاملا ، إذا لم نأخذ بعين الاعتبار موضوعاً أوسع وأشمل ، هو العلاقة بين جمالية دوستويفسكي وجمالية المعسكر الديمقراطي الثوري في الستينات .

لقد تمكن الديمقراطيون – الثوريون في الستينات ، في أعوام إعداد قوانين الإصلاح الفلاحي سنة ١٨٦١ ، من إدراك الطابع الاقطاعي لهذا الإصلاح ، وفهم أن تحرير الشعب الكامل والحقيقي لا يمكن التوصل إليه إلا بنضال الشعب ذاته . أما دوستويفسكي – وهنا تكمن نقطة الضعف في آرائه السياسية ، الإجتماعية في الستينات – فلم يدرك أن الاصلاح الفلاحي ليس إلا تنازلا أرغمت عليه الحكومة تحت الضغط الديمقراطي ، وإن هذا الإصلاح لم يقض على أي تناقض من تناقضات الحياة التاريخية في روسيا بصورة كاملة . ولاعتقاده بأن هذه الإصلاح هو إصلاح مثالي ، فقد وثق بأنه سيقضي على الإغتراب المتبادل في روسيا بين النبلاء والشعب ، واعتبره خطوة أولى على طريق تقاربهما ، الذي دعا إليه بحرارة هو وزملاؤه من محرري مجلة

« الوقت » . ولافتراضه بأن الإنقاذ الحقيقي للمجتمع الروسي يجب أن يتم – ولا يمكنه أن يتم إلا كذلك – من « الأسفل » ، من الجماهير الشعبية ، فقد أكد دوستويفسكي بأن القيم الروحية التي قدر على الشعب الروسي بأن ينقلها إلى الثقافة العالمية لا تكمن في إدراكه لحقوقه الثورية ، بل في الطهارة الروحية لتلك العليا كالعدالة والأخوة المسيحية ، التي تمكن هذا الشعب من المحافظة عليها حتى في ظروف الاضطهاد والعبودية .

ويرى دوستويفسكي ، بأن اقتران « الاتجاه الجيد » بالإقناع الواقعي وحده كفيل بأن يضمن لأي أدب كان ، بما فيه الأدب الديموقراطي ، التأثير على القارىء . يقول دوستويفسكي مخاطباً الناقد ( دوبر اليوبوف ) ومعبراً عن قناعته حول قضية الفن : إن ... « الأسلوب الأدبي الفني هو الطريقة الأمثل ، والأكثر إقناعاً ووضوحاً للجماهير ، من أجل نقل أفكاركم وقضيتكم التي تناضلون من أجلها ، في صور وشخصيات ، وأكثرها عملية ... إذن فالفن نافع ومفيد إلى أقصى حد ... ولكن ، حتى الإنسان الذكي ، اللبيب ، تبقى فائدته محدودة إذا لم يكن قادراً على التعبير عن أفكاره وآرائه ... وما نفع الجنود بدون سلاح أو عتاد ؟ ... إن الكاتب الخالي من الموهبة مثله مثل الجندي الأعرج ... وهل تحاورون إنساناً متلعثماً ، لا يحسن اللفظ والقراءة ، للتعبير عن أفكاركم ؟ » ( الجزء الثالث عشر ص ٨٤ – ٨٦ ) .



وقد أشار الكاتب الروسي سالتيكوف – شدرين إلى المجادلة العنيفة التي دارت بين دوستويفسكي وبين المعسكر الديمقراطي ، الثوري ، فقال ، محدداً جوهر هذه المجادلة ، بأن دوستويفسكي : « لا يقتصر فقط على الاعتراف بتلك الإهتمامات ، التي تقلق المجتمع المعاصر ، بل يذهب أبعد من ذلك » ، وإن « فكرته المقدسة » تطمح إلى المثل الأعلى للهارمونيا المقبلة ذاتها ، التي يتطلع إليها النشاط الحقيقي للجيل الثوري في الستينات . ولكن ، ولعدم اعترافه بالوسائط الثورية للنضال ، وعدم رغبته بالاهتمام « بالأشكال الانتقالية الضرورية للتقدم » ، فإن دوستويفسكي ، حسب تعبير سالتيكوف – شدرين « ينسف قضيته بنفسه ، طارحاً ، نظرية معيبة ، الناس الذين وجهوا جهودهم كلها إلى ذلك الجانب ، الذي تطمح إليه « فكرته المقدسة » (1) .

لقد أوردنا أعلاه بعض مقتطفات من مقالة دوستويفسكي « دوبر اليوبوف وقضايا الفن » حيث يتحدث بحرارة وحماس عن « الهارمونيا » الاجتماعية المقبلة ، وكأنها هدف الإنسانية ،

(1) سالتيكوف – شدرين المؤلفات الكاملة ج٩ موسكو ١٩٧٠ ص ٤١٢ – ٤١٣ .

المثالي الأعلى . ان الشعور التراجيدي بتنافر وعدم انسجام مجتمعه المعاصر ، قد جعل من فن عصره ، حسب رأي دوستويفسكي ، حساساً بنوع خاص ، تجاه مظاهر هذا التنافر وعدم الإنسجام ، كما زاد في الوقت ذاته ، من حاجة الأنسان ، المعاصر لهذا الفن ، إلى شكل آخر ، هارموني ، متسام للعلاقة بين الناس .

ومن هذه الفكرة الرئيسية ، المسيطرة على مقالة دوستويفسكي ، ينبع تقويمه لدور الجمال والفن في الحياة الاجتماعية ، ذلك الدور الذي أكد عليه في نقاشه مع الديموقراطيين « النفعيين » ومع الليبراليين ، أنصار « الفن للفن » في النقد الأدبي الروسي في الستينات من القرن التاسع عشر .

إن الجمال ، كما يرى دوستويفسكي ، لا يقع خارج مجال النفعية ، خلافاً لنظرة الجماليين ، الكانتيين ( والمثاليين عامة ) . لأن النظرة إلى الجمال مرتبطة بالنظرة إلى معيار الصحة الجسدية والروحية . وبالتالي ، فهي مرتبطة بالمثل الأعلى لمستقبل الأنسانية ، الهارموني المنسجم ، تلك الدرجة العليا من التطور التي تطمح إليها الإنسانية . وبعبارة أخرى ، يرتبط المثل الجمالي الأعلى ، في نهاية الأمر ، بالمثل الإجتماعي الأعلى . وهكذا ، يعتبر الجمال في الفن والأدب ، قوة عظيمة للتأثير على الإنسان ، وأداة لتطوره والإرتقاء به ، تلعب دوراً هاماً في عملية تطور الفرد الواحد ، وفي التقدم العام للثقافة الروحية ، على حد سواء . « الجمال هو الصحة ، هو العافية » ( الجزء الثالث عشر ص ٩٤ ) . وفي الوقت ذاته ، « يجسد الجمال المثل العليا للإنسان والإنسانية » ، ويجسد الحلم « بالهارمونيا » المقبلة ، التي يزداد شوق الناس إليها كلما كانوا « في تنافر مع الواقع ، وفي اختلاف وصراع » ( الجزء الثالث عشر ص ٨٦ — ٨٧ ) .

ولا بد من التوكيد ، بأن دوستويفسكي عند تقريره لفكرة ارتباط الجمال « بالهارمونيا » المقبلة التي تنشدها الأنسانية ، أي فكرة ارتباط المثل الأعلى الجمالي بالأجتماعي ، يذكرنا بأن الدرجة العليا لنشاط الأمة ، الاجتماعي كان ، في الماضي ، شرطاً للتجسيد الواقعي للحياة الهارمونية السليمة . ومن أجل توضيح هذه الفكرة ، يلجأ دوستويفسكي إلى عصر هوميروس القديم . يرى دوستويفسكي بأن سبب تأثير « الإلياذ » العظيم على الأنسانية ، هو كونها « ملحمة اللحظة العليا من الحياة الشعبية » ، لحظة « حياة عظيمة كاملة ... لأمة عظيمة » ( الجزء الثالث عشر ص ٨٨ ) . فهي بتصويرها الشخصيات الناشئة الناشئة كشعاع للنهوض البطولي القومي في ظروف عصر من العصور القديمة ، تنقل إلى شعوب فترة زمنية أخرى « عصر الطموح والنضال ، والشك والإيمان » ، تنقل الحلم بنشاط الشعب وفعاليته البطولية ، والحلم بنظام الحياة الهارموني

المقبل . ولذا « لا زالت الإلياذة ، حتى الآن ، تدخل الانتعاش إلى قلوب والأرواح » ( الجزء الثالث عشر ص ٨٨ ) . إن ذكرى الحرية والهارمونية القديمة توقظ ، في روح الإنسان المعاصر ، الحلم بهارمونية المستقبل ، والتشوق إليها – هذا هو المعنى الموضوعي الذي يقدمه دوستويفسكي في تفسيره للإلياذة » ، وهو تفسير بعيد جداً عن تأويل النقاد ، أنصار « الفن للفن » في الخمسينات والستينات .

يوافق دوستويفسكي النقاد الديموقراطيين حول احتمال ظهور « شعراء وناشرين مجانين ، يقطعون صلاتهم بالواقع » و « يتحولون إلى اليونانيين القدماء أو فرسان القرون الوسطى ، ويتخثرون في الأنطلوجيا وفي أساطير القرون الوسطى » ( الجزء الثالث عشر ص ٩٠ – ٩١ ). ويعترف أيضاً بأنه « قد ينحرف الشعراء والفنانون بالفعل ، عن الطريق الصحيح ، إما لعدم فهمهم لواجباتهم كمواطنين ، أو لعدم توفر حس اجتماعي لديهم ، أو بسبب تشتت إهتماماتهم الإجتماعية ، أو نتيجة لعدم نضجهم ، أو عدم فهمهم الواقع ، أو نتيجة للمجتمع الذي لم يتكون بعد » . ( الجزء الثالث عشر ص ٩١ ) . ان التطور الضعيف للإهتمامات الإجتماعية ، وغياب الإحساس بالواقع لدى مثل هؤلاء الفنانين يدل على المستوى المتدني لتطورهم الجمالي والإنساني أيضاً . ولذلك فهم يستحقون الإحتقار والاستنكار . ولكن ، إلى جانب الفنانين ، الذين خانوا رسالتهم ، المنقطعين عن كل فن وعن الواقع ، هناك أيضاً ، كما يرى دوستويفسكي ، فنانون وكتاب من نوع آخر لا ينطبق عليهم هذا اللوم . فالموضوع الإغريقي القديم ، الذي يبدو للنظرة الأولى بعيداً عن العصر الراهن ، يمكن أن يكون حيوياً ومعاصراً بروحه ، إذا ما توفرت لدى الشاعر الحقيقي الرؤية الواسعة ، والموقف الجدي العميق من هذا العصر ومن المتطلبات الروحية للإنسان المعاصر . وبالعكس ، فالعمل الأدبي أو الفني ذو الموضوع الحيوي العصري يغدو تافهاً من الناحية الفنية ، وأضعف من أن يحدث تأثيراً عميقاً على القارىء ، إذا لم يطرح الموضوع العصري بعمق كاف وإبداع معقول ، وإذا لم يعتمد في طرحه على الواقعية . لا يكفي أن يكون موضوع العمل الأدبي متماشياً مع روح العصر ، بل لا بد من العمق والشمول في طرحه ، لا بالأسلوب المباشر فحسب ، بل وبالاعتماد على الأسلوب المجازي ، المقنع فنياً ؛ وذلك من أجل تصوير عالم الأفكار والعواطف التي تقلق الإنسان المعاصر في العمل الفني ، والتعبير الحي عن روحه ونفسه ، وعن موقفه من المسائل والقضايا العميقة والشائكة في تاريخ الإنسانية القديم والحديث ، وإثارة الرد الانفعالي المناسب في نفس القارىء – هذا

هو المعيار الواسع ، الشامل ، لتقويم الروح المعاصرة ، وفائدة العمل الأدبي والفني ، الذي يؤكده كتابنا في مقالته .

وفي الوقت ذاته ، يدافع دوستويفسكي في مقالته عن « النوع الكاشف الفاضح » الذي « يثير استياء أنصار الفن للفن من النقاد والجاهليين » في عصره . فهو يناقش ويتحدى تأكيدهم الزاعم بأنه « لا يمكن أن يظهر فنان حقيقي وكاتب أو شاعر عبقري بين الكتاب الفاضحين والمعرين لحقيقة المرة » ، ويستشهد بساليتكوف – شدرين الذي كان في « كثير من أعماله ومؤلفاته الفاضحة والمعرية ، فناناً رائعاً وكاتباً حقيقياً » ( الجزء الثالث عشر ص ٧١ ) .

وفي النتيجة ، يدافع دوستويفسكي عن الفكرة القائلة بأن الفن الحقيقي لا تمكن أن يكون عديم الفائدة . وهنا لابد من الفهم الصحيح الاصطلاحي « الفن » و « الفائدة أو النفع » . بما أننا نتحدث عن الفن الحقيقي ، فإن هذا الفن مرتبط دائماً بالروح المعاصرة ويحمل الفائدة للانسان . وذلك لأن الإرتباط الحي والعضوي بالروح المعاصرة وبحاجات ومتطلبات المجتمع في اللحظة الراهنة ، شرط من شروط الفن الحقيقي . وحيث لا يتوفر هذا الإرتباط فإننا نكون أمام فن مزيف ، أو تقليد وتزوير تقل مهارته أو تكثر . ولهذا ، وجب على النقد أن ينظر إلى الفن بثقة واضحة – ( طبعاً لانقصد هنا المؤلفات والأعمال الفنية المنحرفة عن الطريق الحقيقي ، بل المؤلفات الفنية الحقيقية ذات المستوى الجمالي العالي ) . فهذا المستوى الجمالي الشامخ لمثل هذه الأعمال الأدبية والفنية يعتبر عربوناً وضماناً لمضمونها ، ولانعكاس هذا الجانب من جوانب الحياة ، وحاجات المجتمع المعاصر فيها ، وإن كانت هذه الجوانب غير واضحة للناقد . لأن أفق الناقد ، مهما كان هذا الناقد ماهراً ، واسع الثقافة والإطلاع ، له حدوده ، كما يؤكد دوستويفسكي . ومهما شعر الناقد بالروح المعاصرة وحاجاتها ، يبقى عاجزاً عن الإحاطة بها . وفي نظرته إليها ، ( كما هو الأمر بالنسبة لأي إنسان آخر ) هناك ، إلى جانب الصدق والموضوعية ، عنصر النقص وعدم الحال والعرف التاريخي . وما يبدو للناقد ، اليوم بعيداً عن المعاصرة ، عديم الفائدة ، قد يبدو غداً ، أو إذا نظرنا إليه بأفق تاريخي أوسع ، حيوياً وحاجة ماسة ، وإن صعب إدراك أهميته وحيويته في بعض الأحيان : « ... إن الإنسان الواحد ، وليكن شكسبير ، غير قادر على إدراك المثل الأعلى الخالد والشامل بصورة كاملة ... » ( الجزء الثالث عشر ص ٩٥ ) . ويمكن للتاريخ والزمن أن يدخلا تعديلات هامة على حكمه ورأيه. فمثلا ، مآسي كورني وراسين « الكلاسيكية المزيفة » ، والتي بدت ، خلال

فترة طويلة من الزمن ، مصطنعة وبعيدة عن الحياة ، كان لها أثرها الكبير على الثوريين البرجوازيين في القرن الثامن عشر ( الجزء الثالث عشر ص ٧٠ ) . إن هذا المثال وغيره من الأمثلة المشابهة ، تدل على أن مقولة « النفع والفائدة » ذات طابع داخلي ديالكتيكي ومفهوم واسع . فإلى جانب الفائدة « السريعة ، المباشرة » توجد في الحياة الواقعية أشكال أخرى غير مباشرة ، وأكثر تعقيداً ، ولا يمكننا أن لا نأخذ أشكالها الأخرى بعين الاعتبار . ان كل ما ورد ذكره أعلاه ، يدخل في مجال علم الجمال ، حيث لا يمكن ، حسب رأي دوستويفسكي ، تقرير مسألة الفائدة التي يقدمها الفن للمجتمع ، ومدى تطابق روح الفن ومضمونه مع حاجات الحياة ومتطلباتها ، من جانب واحد ، بل لا بد من فهمها بصورة مرنة ، ومن جوانب مختلفة وهكذا يظهر من نقاش دوستويفسكي لعلم الجمال الديموقراطي ، الثوري ، إخلاصه الحار والمندفع لمثل ومبادىء الفن الواقعي ، وتأكيده للارتباط الدائم للإبداع الفني الحقيقي بالحياة الروحية ومتطلبات المجتمع وحاجاته .

( ٨ )



تحتل مقالتان هامتان من مقالات دوستويفسكي ، مكرستان للمعارض الفنية في بطرسبورغ ، أهمية جوهرية في فهم سير تطور أفكار دوستويفسكي الجمالية . ويرتبط مضمون هاتين المقالتين لابالقضايا المطروحة أمام الفن الروسي في الستينات والسبعينات فحسب ، بل وبتقويم بعض عمال هذا الفن والاتجاهات والنزعات الفنية ، كما يعكس مضمونها أيضاً المشكلة الجمالية التي كانت تقلق دوستويفسكي ذاته في تلك الأعوام .

ظهرت المقالة الأولى « معرض أكاديمية الفنون لعامي ١٨٦٠ — ١٨٦١ » في العدد العاشر من مجلة « الوقت » الروسية سنة ١٨٦١ . وقد كرسها دوستويفسكي لنقد الإتجاه الأكاديمي الرسمي للفن الروسي في نهاية الخمسينات وبداية الستينات . نقد دوستويفسكي بشدة « الطابع النفعي » الضيق للتدريس في الأكاديمية ، الذي يهدف إلى « تخريج اختصاصيين » ضيقي الأفق ، دون « إعداد فلسفي عام » . و « هذا الإتجاه النفعي **Utilitaire** لا يعطي بالطبع ، تلك الثقافة الواسعة التي تحتاج إليها الفنان حاجة ملحة . ولن يتقدم الفن عندنا ، خطوة واحدة واحدة إلى الأمام ، دون إعداد جدي له في الجامعات . وإلا فلن نتخلص أبداً من التصوير الداكري **Daguérrotype** ، ولا من الكلاسيكية المزيفة » ( الجزء الثالث عشر ص ٥٢٤ ) .

ومن بين جميع اللوحات المعروضة في معرض أكاديمية الفنون ، يخص دوستويفسكي لوحة الفنان ( ف. ي. ياكوبي ) (١) « فرقة من المعتقلين أثناء الاستراحة » . وقد اعتبر دوستويفسكي سلبيات هذه اللوحة وإيجابياتها نموذجية ومميزة لتلك المرحلة الانتقالية التي عاشتها الفنون الجميلة في روسيا . وخلافاً لرسامي الإتجاه الأكاديمي ، سار ( ياكوبي ) ، حسب رأي دوستويفسكي « على طريق جيد » . فقد كشف في اللوحة المذكورة عن « مواهب رائعة » . وفي الوقت ذاته ، كانت هذه اللوحة دليلا على أن الرسام المذكور لم يقطع سوى نصف الطريق المؤدي إلى الحقيقة الإنسانية الفنية العليا . لقد تمكن من التغلب على الشرط الأول الضروري للرسم المعاصر ، وهو « صعوبة نقل الحقيقة «الواقعية » . ولكن ، بعد إتقان هذا « الجانب الآلي الأولي للفن » بقي عليه أن يرتفع إلى « قمة الحقيقة الفنية » ( الجزء الثالث عشر ص ٥٣٢).

يقول دوستويفسكي ، بأن لوحة ( ياكوبي ) ، « تذهلنا بأمانتها الرائعة . فكل ما صور الفنان في لوحته ، دقيق وصادق كما هو في الطبيعة إذا ما نظرنا إليها من السطح الخارجي » ( الجزء الثالث عشر ص ٥٣١ ) . ولكن ، ومع طموح الفنان إلى النقل الخارجي للطبيعة كشرط ضروري ، فإن هذا غير كاف يجب على الفن أن ينظر إلى الطبيعة بعمق أكثر . وعليه، بمختلف وجوهه وأنواعه ، أن « ينقب عن الإنسان » . وهذا هو بالذات ، حسب رأي دوستويفسكي ، الإختلاف المبدئي بين التصوير « الفوتوغرافي » والتصوير الفني الحقيقي ، الذي يتميز به الفن وحده ، تمييزاً له عن أي أسلوب آلي في تصوير الحياة .



كثيراً ما تتضمن البيانات الجمالية للعديد من رجال الفن والجمال Modeznister التحديثيين في القرن العشرين ، التي ينتقدون فيها « النزعة الفوتوغرافية » في الفن – تتضمن نفياً لطبيعة الفن التصويرية – الانعكاسة . وتبرز طبيعة الفن التصويرية ، الانعكاسية في الرسم بصورة خاصة ، حيث تحتل الشخصية الإنسانية الحقيقية مكان الصدارة . كانت طبيعة الفن هذه بديهة فنية بالنسبة لدوستويفسكي . لقد كان دوستويفسكي يعني من عبارته « التنقيب عن الانسان » ، إيجاد الإنسان . وقد نقد دوستويفسكي سنة ١٨٦١ نزعة التصوير الداكري(١).

---

(١) ياكوبي ( ١٨٣٤ – ١٩٠٢ ) رسام روسي ، درس في أكاديمية الفنون الجميلة في بطرسبورغ . وأشهر لوحاته ، اللوحة المذكورة في النص ، حيث يصور المشهد التراجيدي لآلام المعتقلين هلاك أحد المعتقلين أثناء الطريق إلى المنفى – المترجم – .

(١) التصوير الداكري : هو التصوير على طريقة داكر . الذي أوجد أول آلة تصوير فوتوغرافي في العالم . وعلى أساس طريقة داكر Daguerr يتم التصوير على ألواح فضية – المترجم –

Daguerrotype عند ياكوبي ، وغيرها من الاتجاهات الطبيعية المشابهة في الفن . ولكن دستويفسكي ، عند نقده لنزعة التصوير الداكري عند ياكوبي ، لم يخلط بينها وبين الطموح إلى النضال الصادق للطبيعة . ويرى دستويفسكي في الطموح إلى نقل الحقيقة الفنية بالذات ، وإلى « الدقة » و « الأمانة » في نقل الطبيعة – يرى فيه ضمانة أن عدداً من الفنانين الروس ، منهم ياكوبي وبيروف ، يسير على « الطريق الصحيح » ، ويعتبرهم متفوقين على المدرسة الأكاديمية في الفن . وفي الوقت نفسه ، فإن « الدقة » و « الأمانة » للطبيعة لا تشكلان سوى الشرط الأولي الأساسي الذي لا بد منه في الفن ، لكنه قليل جداً ، وغير كاف بالنسبة للفنان .

يقول دستويفسكي : « يرى المتأمل في لوحة ياكوبي معتقلين حقيقيين بالفعل ، يراهم ، كما يراهم في المرآة أو الصورة . وهذا هو اللافن بعينه . فالظل في المرآة ، أو الصورة الفوتوغرافية أبعد من أن تكون عملا فنياً . » ورغماً عن التفاصيل الدقيقة والصفات والسمات الخارجية للمعتقلين ، فإن لوحة ياكوبي خالية من الناس حسب رأي دستويفسكي كما أن اهتمام الفنان بحياتهم وعالمهم الداخلي ضعيف شبه معدم . وكل المعتقلون متشابهون ، وكلهم بدون شخصيات مميزة .



وهكذا ، يرى دستويفسكي أن اختلاف الفن عن الصورة الفوتوغرافية يكمن في أن المصور الفوتوغرافي لا يرى العالم الداخلي خلف المظهر الخارجي ، لا يرى الإنسان خلف « المحكوم » و « المجرم » ؛ « تعكس المرآة صورة الإنسان بشكل سلبي ، وميكانيكي ». اما الفنان الحقيقي فيرى الطبيعة « لا كما تراها العدسة الفوتوغرافية ، بل كما يراها الإنسان . وعليه ( أي على الفنان ) أن ينظر إلى الطبيعة بعيون روحه ، عليه أن يرى أناساً ، وبشراً في « المعتقلين التعساء » ، وعليه أن يظهر لنا هؤلاء الناس » ( الجزء الثالث عشر ص ٥٣٢ ) .

وكي يتمكن الفنان من « التنقيب عن الإنسان » خلف المظاهر الخارجية والثياب والموقف الخارجي » ، وكي يتمكن من الكشف عن عالم الإنسان الداخلي ، ويوضح للجمهور حياته الروحية المعقدة ، عليه أن لا يكتفي « بالاتجاه » و « الدقة الفوتوغرافية » . بل لا بد له أيضاً من التعبير عن موقفه الروحي من الإنسان المصور . ومثل هذا الموقف ، يستحيل على الفنان تصويره ما لم يكن متمتعاً بثقافة روحية عميقة .

يطمح دوستويفسكي إلى وضع نظرة ديالكيتكية عميقة لقضية الصدق الفني . فيظهر

لنا بصورة دقيقة ، بمثال لوحة ياكوبي ، كيف يتحول الركض وراء « الصدق الفوتوغرافي» الخارجي إلى الركض « وراء التأثير » ؛ ويولد « اللاطبيعية والميلودرامية » اللتين ، مع اختلافهما عن نظيرتيهما في الرسم الأكاديمي ، لا تقلان عنهما ضرراً وخطلا ، إن دستويفسكي يقدم لنا في مقالته المذكورة « معرض أكاديمية الفنون » طرحاً مذهلا ، من حيث عمقه الديالكتيكي ، لمسألة علاقة العنصر الذاتي والموضوعي في عملية الإبداع الفني . فهو عندما يطالب بأن لا يكون طابع تصوير الحياة في الفن سلبيا ، آلياً ؛ ويؤكد على ضرورة توفر « النظرة الخاصة » عند الفنان ، التي يستحيل بدونها تكوين موقف إبداعي فعال من الإنسان المصور أو المرسوم ، والتي لا تأتي إلا نتيجة للتعليم الواسع و « التطور العام » ، والفكر الاجتماعي الأصيل — يعتقد دستويفسكي بأن ضرورة هذه النظرة لا تنحصر في الانفعالات الذاتية في الإبداع فحسب . إن الفنان بحاجة إلى « نظرته الخاصة » كي يتمكن ، وقبل أي شيء آخر ، من اكتشاف المغنى الإجتماعي والأخلاقي في العميق في الظاهرة المصورة وفي الإنسان . إن « التنقيب عن الإنسان » يعني النقل الأمين لحقيقة عالمه الموضوعي وديالكتيكه الداخلي ، وصراع البدايات الإنسانية واللا إنسانية فيه : « إذا ما وصفنا مادة ما ، بصورة لا واعية ، فإننا لا نعرف شيئاً عنها . ولكن يأتي الفنان وينقل لنا نظرته إلى هذه المادة ، ويسمي لنا هذه الظاهرة والناس المشاركين فيها ، وأحياناً يسمي الظاهرة والناس بطريقة تغدو معها هذه الأسماء أنموذجاً . . . ومن ثم يصدق الجميع هذا الأنموذج ، وعندها تتحول تسميته إلى اسم عام لجميع الناس المنتسبين إلى هذا الأنموذج . وكلما كان الفنان أقوى وأقدر ، عبر لنا ، بصورة أعمق وأكثر أمانة ، عن فكرته ونظرته إلى الظاهرة الإجتماعية وساعد بذلك أكثر على نمو الوعي الإجتماعي . وأهم شيء هنا ، بالطبع ، نظرة الفنان نفسه ، ومكونات لنظرته الشخصية : هل هو إنساني ؟ هل هو ثاقب النظر ؟ وهل الفنان مواطن ؟ . وهنا تكمن مهمة الفنان وقيمته ، ويتحدد بصورة واضحة دور الفن في التطور الإجتماعي » ( الجزء الثالث عشر ص ٥٥٠ — ٥٥١ ) .

أما المقالة الثانية فهي « حول موضوع المعرض » ، وقد نشرها دوستويفسكي في مجلة « المواطن » ( ١٨٧٣ ) ، وكرسها لمعرض اللوحات القماشية للفنانين الروس قبل إرسالها إلى معرض فيينا العالمي . يبدي دوستويفسكي تخوفاته من أن لا تقدر لوحات الفنانين

الروس حق قدرها ، في حين أن لوحات وأعمال الفنانين المتنقلين (١) الواقعية تشكل ، حسب رأي دوستويفسكي ، ما يمكن للفن الروسي أن يفخر ويعتز به ، خلافاً للرسول التاريخية ، التي لم يصل فيها الروس إلى حد النبوغ والتبريز .

ويعتقد دوستويفسكي بأن الصفة الإيجابية الأولى للتصوير الروسي الواقعي في الستينات والسبعينات هو ديموقراطيته أي « حبه للإنسانية عامة » ، ويظهر هذا الحب في أعمال الكثير من الفنانين الواقعيين ، الديموقراطيين ، المشاركين في المعارض المتنقلة .

وهكذا نرى بأن دوستويفسكي يحيي النظرة الإنسانية والديموقراطية في أفضل نماذج فن الفنانين المشاركين في المعارض المتنقلة ، وفي قدرتهم في أعمالهم ، على « التنقيب عن الإنسان » ، غير أنه يخشى ، في الوقت ذاته ، من أن تغدو هذه الروح الديموقراطية مجرد علامة موضوعية لفن المدرسة الجديدة لا صفة عضوية داخلية تشجعها وتوحي بها الحاجة الفنية » العميقة . ولا يرى دوستويفسكي إمكانية الإنزلاق إلى التكرار الذاتي ، والعمد العقلاني ، والتحيز الخارجي ، وإجحاف الصدق الفني وأمانة الشعور في أعمال بعض الفنانين الديمقراطيين في السبعينات فحسب ، بل وفي القصيدتين الأخيرتين للشاعر نيكراسوف ( « الجد » و « النساء الروسيات » ) ؛ علماً بأن دوستويفسكي يقدر إبداع نيكراسوف تقديراً عالياً بوجه عام . ومن هنا يأتي تحذير دوستويفسكي إلى الفنانين الديموقراطيين ، المشاركين في المعارض المتنقلة من أخطار « الاتجاه » و « الروح الرسمية » . وهذا التحذير لا يعكس تناقض موقفه الإجمالي والاجتماعي ، وجدله مع جمالية الاتجاه الديموقراطي الثوري والشعبي فحسب ، بل ويعكس أيضاً شعور الكاتب بالصعوبة الواقعية وتناقضات تطور الاتجاه الواقعي الناشيء في الفن الروسي .

إن الفنان لا يستطيع أن يعبر — حسب رأي دوستويفسكي — عن المضمون العميق للموضوع التاريخي ، إذا ما تحول إلى شاهد عادي للأحداث التاريخية ، أي عندما يمزج بين « حقيقتين تاريخية وعصرية جارية » . في حين أن الرسم هو « فن تصوير الواقع اليومي المعاصر الذي يشعر الفنان به شخصياً ويراه بعينيه ، خلافاً للواقع التاريخي الذي لا يمكن

---

(١) الفنانون المتنقلون : هم الفنانون — الواقعيون التقدميون ذوو الميول الديموقراطية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وكانوا يشتركون فيما يدعى بالمعارض المتنقلة — المترجم —

للفنان أن يراه بعينيه ، والذي يصوره لا بشكل معاصر يومي ، بل بشكل تام كامل » ( الجزء الحادي عشر ص ٧٨ ) . وباختلا ف عن الحدث الجاري « اليومي » ، يبرز الحدث التاريخي الماضي أمام أعين الأجيال القادمة « كحدث كامل تام » وهذا ليس نتيجة خطأ عرضي لحواسنا الذاتية ، بل هو قانون نفسي موضوعي ، حتمي تاريخي : « إسألوا أي عالم نفساني ، فسيشرح لكم ، بأنه إذا ما تصور الإنسان حادثاً ماضياً ، وخاصة حادثاً تاريخياً قديماً ( ولا يمكن للمرء أن يعيش دون أن يتصور الماضي ) . فإن الحدث يبرز دائماً في شكله الكامل المنجز ، أي بإضافة تطوره ألا حق كله ، الذي لم يحصل في تلك اللحظة التاريخية ، التي يحاول فيها الفنان تصور هذا الحدث التاريخي ، ولهذا فإن جوهر الحدث التاريخي لا يبرز ، ولا يمكنه أن يبرز ، أمام الفنان كما حدث تماماً في الواقع » ( الجزء الحادي عشر ص ٧٨ ) .

ويرى دوستويفسكي بأنه ليس الرسم التاريخي وحده ، يملك حق الوجود في الفن كنوع خاص بقانونياته الخاصة التي تميزه عن نوع آخر . فالمواضيع الأخرى « المثالية » و « الخيالية تقريباً » أيضاً يجب أن يكون لها نوعها الفني الخاص ، لأن « المثل الأعلى هو أيضاً واقع ، واقع شرعي مثله مثل الواقع اليومي الجاري » ( الجزء الحادي عشر ص ٧٨ ) . إن الواقعية الحقيقية ، كما يرى دوستويفسكي ، عليها أن لا تخشى من « المثل الأعلى » ، بل عليها أن تثق به بجرأة وشجاعة : « وشارلز ديكنز هو نوع خاص أيضاً ليس أكثر ، لكن ديكنز خلق « بيكويك » و « أوليفر تويست » و « الجدة والحفيدة » في قصة « حانوت التحف The old Curiosity Shop » ( الجزء الحادي عشر ص ٧٧ ) . هذا في حين أن شارلز ديكنز لم ير أبداً « بيكويك » بعينيه ، لكنه لا حظه أكثر من مرة أثناء تأمله للواقع ، وخلق شخصيته وقدمه لنا كنتيجة لملاحظاته . وهكذا فإن هذه الشخصية واقعية جداً مثل الوجود الواقعي ، رغماً عن أن ديكنز لم يأخذ سوى المثل الأعلى للواقع » ( الجزء الحادي عشر ص ٧٨ ) .

لقد كتب دوستويفسكي مقالته « حول موضوع المعرض » بعد انتهائه مباشرة من كتابة قصة « الشياطين » ، في الفترة ذاتها التي كان فيها دوستويفسكي يفتش عن طرق إبداعية جديدة . وقبل أن يشرع في كتابة قصته « الشياطين » نشأت في وعي دوستويفسكي ، نوايا « موضوعية » عريضة ، جديدة بالنسبة له ، لقصتي « الإلحاد » و « حياة المذنب العظيم » . وفي هذه الفترة بالذات ، يتجه دوستويفسكي ، وللمرة الأولى ، إلى موضوع تاريخي .

ففي مسودات قصيدة دوستويفسكي « الإمبراطور » ، تتعرض شخصية « إيفان أنطونوفيتش » وريث العرش الروسي ، الذي نشأ في السجن ، تتعرض لتفسير فلسفي « خيالي » معقد ، مشابه لمأساة ( كالديرون ) (١) الشهيرة « الحياة حلم » . ويمكن اعتبار رواية « الأخوة كارامازوف » خاتمة لهذا البحث الجديد بالنسبة لدوستويفسكي . ففي هذه الرواية ، يبرز « الواقع اليومي » في سبيكة مركبة ، معقدة من الرمزية التاريخية والفلسفية ، ومحاطاً بإطار من العناصر « الخيالية » التي تعود إلى حياة القرون الوسطى والشعر الروسي الشعبي .

## ( ٩ )

عاش دوستويفسكي في أعوام الأعمال الشاقة خيبة أمل مرضية حادة من المثل العليا للاشتراكية الطوباوية في الأربعينات . ولكن ، خلافاً لكثير من معاصريه ذوي الميول الليبرالية ، الذين كانوا يميلون إلى الاعتقاد بأن تناقضات المدنية البرجوازية لم تمس سوى السطح الخارجي للمجتمع ، وأنها سوف تستأصل ، بسهولة أو بصعوبة ، نتيجة لتطور والسبعينات النظام البرلماني وتطور الثقافة والتعليم خلافاً لهم، كان دوستويفسكي يعتقد بأن الشر في مجتمعه « سيقوى ويشتد عمقاً » أكثر مما تصور حتى أصحاب العقول الثورية في عصره . ويرى دوستويفسكي ، بأنه ليست هناك أي ظاهرة في الحياة الروسية والأوروبية الغربية في الستينات ، لم يتطرق إليها « المرض الاجتماعي الكبير » لذلك العصر ، بصورة أو بأخرى . فكانت كل أسرة « طبيعية » من حيث المظهر ، تبدو لدوستويفسكي حاملة في ذاتها ملامح « الأسرة العرضية » ، بصورة ظاهرة أو مخفية . وفي كل خلية من خلايا المجتمع التي جذبت اهتمامه ، وكل واقعة صغيرة « عادية » للنظرة الأولى ، من وقائع الصحف ، كان يكتشف فيها ، كقاص ، انعكاساً للمأساة التاريخية العامة لحياة الإنسانية المعاصرة له . وكان مجتمع عصره يبدو له مجتمعاً خارجاً ، منذ فترة طويلة ، من عصر البساطة الأبوية والكمال والهارمونية ، ومعانياً لحالة « الفتنة » التاريخية ، ومندفعاً ، في الوقت نفسه ، نحو المستقبل المجهول بصورة محمومة . إن الشعور بالحياة لا الحياة المسالمة والثابتة في حجومها ونسبها ، بل الحياة المندفعة في سيل الحركة التاريخية العاصفة ، المحمومة ، والتي تحمل في طياتها إمكانات دائمة لانفجارات تراجيدية جديدة

(١) كالديرون دولا باركا : ( ١٦٠٠ – ١٦٨١ ) كاتب مسرحي إسباني شهير له مسرحيات كثيرة منها « الحياة حلم » و « السيدة الخفية » وغيرها .

واقترانات مفاجئة ، وانعكاسات وأزمات – هذا الشعور يشكل أساس التوترات والديناميكية المميزة لفن دوستويفسكي وأعماله .

وعدا عن ذلك ، لا بد من إضافة شيء آخر . لقد كان البطل المحبوب لغوغول ، وأستروفسكي ، وديكنز ، وفلوبير ، ولكثير من الكتاب الواقعيين في القرن التاسع عشر ، رجل « الحشد » حسب تعبير دوستويفسكي ، أي الممثل العادي المتوسط للمجتمع القائم . وبتصويرهم للتأثير المميت لنظام الحياة القائم على روح هذا الإنسان المتوسط العادي ، أو برسمهم النزاع القائم بينه وبين المجتمع ، استطاع الكتاب المذكورون الارتقاء بالتحليل النقدي للحياة ولنفسية الإنسان المتوسط العادي في عصرهم ، إلى قمة فنية رائعة لم يبلغها أحد قبلهم . وقد اتبع دوستويفسكي الشاب في أعماله الباكرة ، وخاصة في قصة « الناس البؤساء » و « الضوء » ، الخط الذي وضعه غوغول في قصصه البطرسبورغية ، فكان أيضاً يضع الشخصية المركزية لمؤلفاته ، إنساناً متوسطاً . موظفاً صغيراً ، يشعر بحدة تناقضات حياته وحياة المحيطين به ، لكنه غير قادر عقلياً وأخلاقياً على الارتفاع والتسامي فوقها ، وجعلها مادة للتحليل العقلي العميق .

إن شخصية البطل المفكر ، الذي يعمل وعيه دون توقف على تفسير تناقضات ومغزى الحياة المحيطة ، تحتل مكان الصدارة في القصص والروايات التي كتبها دوستويفسكي بعد انتهائه من حكم الأشغال الشاقة . فقد أصبح ، كما يعترف دوستويفسكي ، بطله المحبوب في الستينات والسبعينات إنسان « الأفكار » ، الإنسان الطامح إلى بحث هذه « الفكرة » بتشعباتها المحتملة كلها ، وإيصالها إلى الاستنتاجات الأخيرة ، وإن كانت هذه الاستنتاجات غير واقعية في تلك الظروف ، ودراسة « نظيرها » و « نقيضها » .

ليس ( راسكولينكوف ) أو ( ستافروغين ) أو ( إيفان كارامازوف ) وحدهم رجال الفكر في تصوير دوستويفسكي . بل إن الشخصيات الثانوية أيضاً في قصصه ورواياته هم رجال فكر ، مثل ( الجنرال ايفولغين ) أو ( ليبيدوف ) ( في « الأبله » ) ؛ والقبطان ليبيدياكين ( في « الشياطين » ) أو فيودور كارامازوف . إن كل بطل من الأبطال المذكورين ، وغيرهم من أبطال دوستويفسكي ، فيلسوف ، ومفكر متميز ، وشخصية خاصة معقدة ، يقرر ، بطريقته الخاصة ، القضايا الرئيسية للوجود الإنساني . وكما هو الأمر في مآسي شكسبير ، كذلك في قصص دوستويفسكي ، يعكس الأبطال النبلاء ، والسفلة ، و « الملوك » و « المهرجون » – يعكسون في وعيهم تصادمات العصر ذاتها ونزاعاته ،

وإن عبر كل عنها على طريقته الخاصة . فالأولون يعبرون عنها بلغة سامية عالية . . . والآخرون بلغة غريبة ، وأنانية سافلة أحياناً . ومن هنا ينبع ذلك الجو الخاص ذو الروح العقلانية الداخلية العميقة الذي ميز قصص وروايات دوستويفسكي . الشخصيات كلها ، تفكر ، وبالإضافة إلى ذلك ، تنصبغ أفكارها لا بأشكال بسيطة مبدئية ، بل بأشكال شاذة غريبة . إن انغماس جميع الشخصيات في الجو العام الواحد للأفكار ، وإدراك الأشخاص المختلفين – وإن كان بصورة مختلفة – لتناقضات الواقع الشاملة الواحدة ، يجعلان من تفاهمهم المتبادل أمراً محتملا وممكناً ، ويولدان بينهم باستمرار مناقشات فلسفية في أكثر المواقف والظروف عادية وبساطة . وبما أن كل واحد من أشخاص دوستويفسكي يعتبر « فيلسوفاً » قائماً بذاته ، له نظرته الخاصة إلى قضايا الوجود الرئيسية ، فإن أي مصادفة بسيطة ، تكفي لتثير فينا بينهم تلك النقاشات الحادة التي تفاجىء القارىء وتدهشه ، كما لو أشعل عود من الثقاب فجأة في القش اليابس . فمن أية مسألة صغيرة تافهة من مسائل مصيرهم الشخصي تنتقل أفكار أبطال دوستويفسكي ، كما هو الأمر لدى أبطال شكسبير ، إلى القضايا « الخالدة » و « اللعينة » للوجود ، وهذا ما يولد تعدد الأصوات والنغمات في قصص دوستويفسكي ورواياته . إن الحياة العقلانية الداخلية لأبطاله المختلفين مبنية على نغمة واحدة وموجهة إلى قضايا الواقع الفلسفية الرئيسية ، والموضوعية الشاملة الواحدة . وهذه القضايا تشكل موضوعاً فنياً واحداً يديره الكاتب من خلال « الأصوات » والنغمات المختلفة ، التي ينعكس فيها الموضوع الفني الرئيسي – – وهذا سبب رئيسي من أسباب قرب جمالية دوستويفسكي – القاص لا من مبادىء التناغم الموسيقي فحسب ، بل ومن المسرح المعاصر ، وما يتميز به من اهتمام عضوي عميق بالقضايا الفلسفية والأخلاقية .



قال دوستويفسكي : « إن الشعر بحاجة إلى الشغف والولع وإلى فكرة الكاتب ، وبحاجة ماسة إلى الإصبع الدليل . إن التصوير الواقعي اللامبالي بالواقع لا يساوي شيئاً ، والأهم من ذلك ، لا يعني شيئاً . . . إن مثل هذه النظرة الفنية سخيفة خرقاء . والنظرة العادية البسيطة ، المتأملة تلا حظ في الواقع أكثر من تلك » (١) .

وكان دوستويفسكي يؤكد باستمرار ، في مقالاته ورسائله وفي « يوميات كاتب » ، على الفكرة ذاتها – حول الأهمية الأولوية لوجهة نظر القاص المحدودة نحو الواقع الذي يصوره وينقله ، ونحو شخصياته وأبطاله ، وموقفه الإبداعي الفعال من المادة المصورة .

(١) « التراث الأدبي » موسكو ج ٣٨ .

لقد برز دوستويفسكي في قصصه بصورة واعية ، كاتباً وفناناً ، ومفكراً ومبشراً ، وفيلسوفاً وعالماً إجتماعياً في آن واحد . وهذا التركيب أثر على جماليته وشاعريته . فهو لا يطمح فقط إلى أن يطرح على معاصريه والأجيال اللاحقة مجموعة من القضايا الفلسفية والأخلاقية العظيمة ، وتحليل المسائل الملحة والحيوية التي تطرحها الحياة الإجتماعية فحسب ، بل وإلى إعطاء الأجوبة على هذه المسائل ، والإشارة إلى تلك الطرق التي يمكن أن تساعد ، حسب رأيه ، على صحة المجتمع وشفائه ، وتقود من الحاضر إلى المستقبل . وان أية محاولة لفصل دوستويفسكي الفنان عن دوستويفسكي المفكر والمحلل ، وحصر قصصه في تصوير الأشخاص المتعددين ، المختلفين ، والمتناقشين فيما بينهم ، واعتبار موقفهم الجمالي والاجتماعي والفلسفي ثانوياً في هذا النقاش – تعني التخلي عن جانب هام وقيم من جوانب فنه ، والتنازل عن العنصر العظيم والهام ، مما حوته أفكار دوستويفسكي – المفكر والفنان والناقد اللاذع للمدنية البرجوازية ، بصرف النظر عما اتصف به من تناقضات وإحباطات وضياع .

يقول دوستويفسكي : « إيجاد الإنسان في الإنسان مع الواقعية الكاملة – هذه ميزة لا يعرفني ، لكنني سأكون معروفاً للشعب الروسي في المستقبل .



يدعونني عالماً نفسانياً – هذا غير صحيح . أنا واقعي بالمعنى السامي لهذا الكلمة ، أي انني أصور كل أعماق النفس الإنسانية » (١) .

إن هذه العبارات الصادقة تلخص بحق عقيدة دوستويفسكي الفنية .

لقد اعتقد دوستويفسكي أن واقعه المعاصر « خيالي » ، وبعيد عن المثل الأعلى . لكن دوستويفسكي ، كأي كاتب عظيم آخر ، كان معياره الأخلاقي والجمالي المثل الأعلى لا رفض هذا المثل ، أي الصحة وليس المرض . وهذا الموقف الصحيح هو الاختلاف الجذري بين جمالية دوستويفسكي وجمالية الاتجاهات التحديثية الكثيرة في أدب وفن القرن العشرين التي اعتبرت المرض ورفض المثل الأعلى معيارها الجمالي ، وليس الصحة والجمال .

ودوستويفسكي على قناعة كاملة بأنه ، كلما كان العالم المحيط بالإنسان « خيالياً » ، لا إنسانياً ، كلما ازداد شوق الإنسان إلى المثل الأعلى ، وكلما عظم واجب الفنان في

(١) «دوستويفسكي : حياته ورسائله وملاحظاته من مذكراته ومسوداته » موسكو ١٨٨٣ ص ٣٧٣ .

« إيجاد الإنسان في الإنسان » ، وواجبه في أن لا يصور فقط « الفوضى » والدمامة المسيطرتين على العالم ، بل وينقل إلى القارىء والمشاهد ، ذلك الشوق الكامن في « الروح الإنسانية » إلى المثل الأعلى « دون أية صبغة مصطنعة » و « بواقعية كاملة » ، ويصور « الطموح إلى بعث الإنسان الذي عصرته إرهاصات الظروف ، وكود العصور والرواسب الاجتماعية ، ظلماً وعدواناً » ( الجزء الثالث عشر ص ٥٢٦ ) . ولهذا بالذات ، فإن « صوت » دوستويفسكي الفنان ، المفكر ، الذي عقد محكمة قاسية للمدنية المعاصرة له ، لا يمكن وضعه جنباً إلى جنب مع أصوات أبطاله ، وعلى مستوى واحد . فمثل هذه المقارنة تناقض روح جمالية دوستويفسكي ، بصورة جذرية .

في مقالته الصغيرة حول قصة « أحدب نوتردام » لفيكتور هيجو ، وقف دوستويفسكي بحماس وحزم ضد « الرتابة القنوعة » التي أرادت تشويه معنى إبداع الشاعر والقاص الفرنسي العظيم فيكتور هيجو ، في عبارته القائلة («Le laid c'est le beau» الجميل هو القبيح بعينه ) . ليس تأكيد المثل الأعلى للقباحة مكان المثل الأعلى للجمال المتقرض ، لكنه النضال من أجل الجمال وضد القباحة ، النضال من أجل « بعث الإنسان الذي عصرته ارهاصات الظروف وكود العصور والرواسب الاجتماعية ظلماً وعدواناً » — هذا هو القانون ، حسب رأي دوستويفسكي ، الذي يوافق المعنى الحقيقي لإبداع هيجو ، ولكل ما هو قريب من دوستويفسكي في الفن والأدب في القرن التاسع عشر . يقول مؤلف « الأخوة كارامازوف» « تتبعوا الآداب الأوروبية كلها في القرن التاسع عشر . وسترون في جميعها آثار فكرة واحدة ، وفي نهاية هذا القرن ، ربما تتجسد كلها أخيراً بوضوح وعظمة في عمل أدبي ما ، يعبر عن طموحات عصره وصفاته ، بصورة كاملة وخالدة ، كما عبرت « الكوميديا الإلهية » عن عصرها ، عصر العقائد والمثل العليا الكاثوليكية في القرون الوسطى » ( الجزء الثالث عشر ص ٥٢٦ ) .

إن الطموح إلى « إيجاد الإنسان في الإنسان مع المحافظة على الواقعية الكاملة » والعمل الفعال من أجل « بعث » « الإنسان » ، واكتساب الإنسانية « للهارمونية » الجديدة و « العصر الذهبي » الجديد ، مع المحافظة على جميع منجزات الثقافة والصفات الإيجابية الكامنة في الإنسان ، ودعوة الكاتب والفنان إلى عدم تخطي الجوانب الصعبة والمتناقضة في حياة المجتمع وفي عملية تطور الثقافة الإنسانية ، وفي الوقت نفسه ، عدم نسيان الكاتب لجانب « المثالي » ، وحاجة الإنسان « الأزلية » إلى الجمال و « الهارمونية » المقبلة للإنسانية — هذه هي

الصفات التي تقرب المثل الأعلى لجمالية دوستويفسكي من المثل الأعلى الجمالي التقدمي لعصرنا ، وتوحد « صوته » إلى أصواتنا » ، مهما خالفنا دوستويفسكي في آرائه ونظراته حول طرق الوصول إلى المثل الأعلى « للهارمونية » الاجتماعية والجمالية .

لقد وجدنا في مسودات دوستويفسكي لقصة « الشياطين » النبذة التالية ، حول واقعية شكسبير ، وقد أراد دوستويفسكي وضعها على لسان بطله « غرانوفسكي » .

« إن هذا ليس تصويراً بسيطاً لأمر حيوي هام ، بقدر ما هو شامل للواقع كله ، حسب تأكيد الأدباء والنقاد العارفين .

فالعنصر الحيوي الملح لا يشمل الواقع كله ، لأن قسماً كبيراً من هذا الواقع ينحصر فيه على شكل كلمة مخفية ، غير مكتملة مستقبلية . ويظهر ، في بعض الأحيان ، أنبياء يتمكنون من تخمين هذه الكلمة والتعبير عنها . وشكسبير هو نبي أرسله الله ليكشف لنا سر الإنسان والروح الإنسانية » (١) .

في هذه العبارة ، عبر دوستويفسكي بوضوح عن مثله الأعلى كفنان . إن اندفاع جمالية وفن دوستويفسكي نحو المستقبل ، وطموح القاص الروسي العظيم إلى العثور على « الخيط ، الدليل » ، في « فوضى » الظواهر الحياتية لعصره الانتقالي ، والنظرة إلى الفن والجمال من خلال الأفق التاريخي ، وفي الحركة نحو المثل الأعلى الأخلاقي والجمالي – قد أكسبت تنقيباته الفنية إصراراً واتساعاً وشمولاً . وهذا ما سمح له بأن يغدو كاتباً ، من أعظم كتاب الأدب العالمي ، نقل ، بجرأة وصدق ، التجربة التراجيدية لتنقيبات العقل الإنساني ومغامراته وضياعه ، وآلام آلاف وملايين من « المذلين والمهانين » في عالم الظلم الاجتماعي ، والبغضاء ، وتشتت الناس الأخلاقي .

---

(١) « مذكرات ومسودات دوستويفسكي » موسكو ، ليفينغراد ١٩٣٥ ص ١٧٩ ، ٢٩٩ .

# الذي فقد جناحيه

قصّة — عَبد الله عَبد

كان على فرحان بعد أن انصرف رواد المشرب واغلق على نفسه باب المحل من الداخل ، ان يرفع الكراسي فوق الطاولات ، كما فعل مرة بعد مرة بعد ، لأكثر من سنة قبل ان يأوي إلى فراشه ، لينهض في الصباح كي يغسل أرض المشرب ويجلو المكان . لكن كان هذه الليلة بالإضافة إلى عملية رفع الكراسي المعتادة ، أن يضع عقاباً محنطاً في صندوق من الخشب اشتراه غرباء أجانب . كانوا ثلاثة اشتراه أحدهم بعد أن تعتعهم السكر ، لقد نهض وبيده كأس مترعة فاقترب من الطائر . كان مخموراً تماماً . وكان قد توقف عند الطاولات كثيرة يسقي أصحابها من كأسه قبل أن يتوقف عند الطائر .

قال للطائر :

– لم يبق إلا أنت .

قال له صاحبه :

– العقبان لا تشرب .

كان الطائر ينهض على حامل ، منشور الجناحين مدفوع الصدر إلى الأمام . أما عنقه فيرتد إلى الخلف . كان يبدو وكأنه قد تهيأ للطيران هرباً من المشرب . كان الجو في المشرب في تلك اللحظة صاخباً تماماً . الموسيقى الصادرة عن الصندوق القائم في الزاوية تصدح مختلطة بغناء البحارة وصخبهم . وكان المكان عابقاً بالدخان .

قال صاحب المخمور لرفيقه :

— دعه وتعال اشرب معنا .

قال ذلك في الوقت الذي وصل فيه فرحان إلى الحامل الذي يستوي فوقه الطائر المتحفز للطيران .

قال المخمور :

— أريد أن أشرب معه . أحب أن أرى كيف يبدو عقاب بعد أن يشرب قدراً من الويسكي .

قال فرحان :

— انه لا يشرب . كثيرون حاولوا أن يغروه بالشرب لكنه لم يفعل .

قال المخمور باستسلام :

— حسناً . هذا شأنه . فقط أردت ان أعرف كيف يبدو عقاب بعد أن يشرب قليلا من الويسكي.

وعاد إلى حيث يجلس رفيقاه وراء الطاولة وانشأ يشرب معهما . وحسب فرحان ان المشكلة انتهت بعودة المخمور وانهاكه في الشراب .

في تلك اللحظة لمح فرحان في عيني الطائر نظرة امتنان ترجمها على الفور .

— هذه خدمة أخرى أضيفها إلى ما أسديته لي سابقاً .



وبدأ فرحان برفع كراسي الطاولة التي في المقدمة . رفع الكرسي الأول ثم الثاني .

انه لا يزال يذكر أول يوم عمل فيه في المشرب . كان العقاب وقتها في واجهة زجاجية وكان في الواجهة بالإضافة إليه عاديات شرقية .

قال فرحان وهو يفتح باب الواجهة لينظفها من الغبار .

— ماذا جئت تفعل هنا ؟

قال الطائر :

— انني كما ترى حبيس هذا القفص الزجاجي حتى حين اللحظة التي يبتاعني فيها أحد الغرباء الأجانب . لقد شهدت هنا كثيراً من العاديات الشرقية التي ابتاعها أجانب واحدة إثر الأخرى. ولا أدري متى يحين دوري .

وبعد فترة صمت سأل الطائر :

— ماذا يقع وراء المشرب ؟ انني ما فتئت ، منذ أن جيء بي إلى هنا ، أسمع هديراً مختلطاً بوصوصات غريبة .

فقال فرحان :

— أو لا تدري ماذا يقع وراء المشرب حقيقة ؟ انه البحر . أما الوصوصات فهي أصوات النوارس .

قال الطائر :

— آه تلك الطيور الضعيفة . أني اعرفها .

في ذلك اليوم قرر فرحان ان يخرج الطائر الحبيس من قفصه الزجاجي . لقد اشفق عليه . وبقي ان يقنع معلمه .

ورفع فرحان بتثاقل الكرسي الثالث فوق الطاولة . كان قد شرب قليلا من هذه الطاولة أو تلك وهو يقدم طلبات رواد المشرب مع أن معلمه قد حظر عليه الشرب أثناء العمل . لكنه كان حزيناً من أجل الطائر . فالمخمور الذي حاول في البدء أن يرغم الطائر على الشراب ، مالبث ان عقد صفقة مع صاحب المحل على شراء ذلك الطائر مع بعض العاديات .

قال فرحان في نفسه « غداً لن يكون هنا بالتأكيد » . واستعاد في خياله ذكرى ذلك اليوم الذي تم فيه نقل الطائر من الواجهة إلى الحامل . لقد بذل فرحان جهداً كبيراً حتى نجح في اقناع المعلم بضرورة تغيير مكان العقاب تسهيلاً لعملية تنظيف الواجهة الزجاجية والعاديات . وخوفاً على الطائر من اصابة غير مقصودة اثناء التنظيف .

كان الوقت صباحاً والمحل مازال مغلقاً ابوابه عندما فتح فرحان باب الواجهة الزجاجية . لقد حصل منذ الليل على موافقة رئيسه بالنقل . وحمل الطائر باحتفال مهيب ثم وضعه فوق حامل خشبي كان في الأصل لإصيص من الزهر . لقد سحب فرحان الحامل إلى قرب النافذة المطلة على البحر . أراد ان يعد للطائر مفاجأة . شاء ان يكون البحر أول شيء يقع عليه نظره .

قال فرحان في نفسه وقد بدأ يرفع كراسي الطاولة الثانية « لن أنسى تلك اللحظة عندما حملته إلى قرب النافذة » .

في ذلك اليوم كان البحر هادئاً مترامياً أزرق . وفي البعيد كان يلوح شراع أبيض يتألق تحت ضياء الشمس . وهنا وهناك في الميناء بواخر . وعلى الشاطىء تحت النافذة توشوش المويجات الرمل والحصى ثم ترتد عنهما . وعلى صفحة الماء أو أعلى قليلا أو كثيراً تحوم طيور النورس .

ظل العقاب صامتاً فترة طويلة ينظر من فوق الحامل عبر النافذة ، ناشراً جناحيه دافعاً صدره إلى الأمام ومرتداً بعنقه إلى الخلف . كان كل ما فيه متحفزاً للتحليق . وبدا أنه لم يكن يعوزه سوى أن يحزم أمره وينطلق . وهمس قائلاً :

– عالم رائع . ولكن ما أتعس ان يكون الواحد عاجزاً عن الطيران وسط هذا الكون المدهش .

ثم تساءل بأسى :

– ترى كيف هي المروج والغابات وقمم الجبال الآن ؟ كيف تبدو من الأعلى ؟

وحضر فرحان لنفسه قدح قهوة وجلس بدوره وراء النافذة يرشف منه بتلذذ . وهناك عرف كل منهما قصة صاحبه . فرحان ترك عائلته في الريف تعاني من الفقر والتسلط . وجاء إلى المدينة بحثاً عن عمل ليدخر شيئاً من المال يساعد به عائلته . أما العقاب فكان يعيش في وكر على قمة جبل . وذات يوم هبط من علٍ لشأن ما . وفجأة « طاخ » أصيب في جناحه . ثم وجد نفسه في واجهة زجاجية لا يقوى على الطيران مع غزال وثور ورأس (نفرتيتي) وهاون نحاسي اصفر ونارجيلة وكوفية وعقال وأشياء أخرى . يتفرج عليهم الغادون والرائحون على طريق الميناء.



ورفع فرحان كرسياً آخر فوق الطاولة . فعل ذلك ببطء هذه المرة اكثر منه في المرات السابقة . كان قد بدأ يشعر بثقل في معدته وبشيء ينبت في رأسه . قال في نفسه « كان ينبغي أن أحمله وأمضي » . مرة قال له الطائر بعدأن انصرف روادالمشرب «خلصني من هذا المكان . لم أعد اطيق البقاء في هذا الجو المبتذل . إنني أختنق » . ووعد فرحان الطائر أن يفعل . فكر مرة ان يسرقه ويهرب به . وفكر مرة أخرى ان يدخر مبلغاً من المال كي يدفعه لصاحب المشرب ليحرر الطائر . لكن مجرد التفكير بجشع صاحب المشرب جعله يؤجل الموضوع في البدء ثم يعلقه إلى أجل غير معلوم . قال فرحان وقد أخذ احساسه بثقل معدته يزداد على نحو لم يكن يتوقعه « كان ينبغي أن أدخر ذلك المبلغ مهما كان مقداره » . وحمل كرسياً ثالثاً فوق الطاولة الثانية وفكر « لكن كان علي ان اعيل اسرتي هناك . ماذا أفعل ؟ كنت رجاءها » . وبينه وبين نفسه شعر أنه لم يكن صارما تماماً . شعر أنه لم يمد لها يد العون كما كان يؤمل منه . وجل ما فعله انه اجزل لها في الوعود في حين أمسك يده عن العطاء الفعلي وهمس لنفسه وهو يتحرك نحو الطاولة الثالثة « أنا نفسي لم يخطر ببالي يوماً ان ينتهي حالي إلى ما انتهى إليه » . وفكر أنه سكر وعربد كثيراً . غرق في المباذل حتى الاذنين . جرى وراء النساء . خدع البحارة المخمورين الذين جاؤوا يبحثون عن

التسلية . سرق نقودهم . زيف فواتير الحساب . قود فأتى لهم بالنساء . ونزل عند رغبة معلمه فغش لهم الشراب .

ورطب شفتيه الجافتين . قال « ماذا بقي مني ؟ لم أمد يد العون لاسرتي . ولم اعتق الطائر . لعله آن الآوان لاخجل من نفسي » .

واقترب من الطاولة الثالثة . أمسك الكرسي الأول ليحمله إلى الطاولة . ارتطمت رجله بزجاجة شراب مكسورة فتصاعد منها رنين اجوف . شعر بإعياء فجلس على الكرسي الذي كان ينوي ان يرفعه فوق الطاولة . ازداد الثقل في معدته . نظر حواليه بوهن . الطائر فوق الحامل الخشبي . ثمة طاولات فوقها زجاجات فارغة واقداح وبقايا طعام . كرسي مقلوب . أعقاب سجائر وشراب مسفوح ونفايات تغطي أرض المكان . وشرش ذلك النبت الذي قام منذ حين في رأسه . وتماوج هناك شيء ما في معدته . قال في نفسه « لعله يحسن ان اترك كل شيء للصباح » . نظر إلى يده . كان فيها قطعة نقود من عملة أجنبية . تذكر المخمور والمهمة التي تنتظره . نظر حواليه مرة أخرى . الطائر فوق الحامل الخشبي . الطاولات وفوقها الزجاجات الفارغة والأقداح وفضلات الطعام . الكرسي المقلوب . أعقاب السجائر والنفايات تغطي الأرض .



قال « يجب ان أحمل الطائر إلى الصندوق وأثبت غطاءه » . لكنه فكر أن يترك كل شيء على حاله الآن لإنه لا يقوى على دق مسمار .

وبغتة وبينا هو نهب آلاف الأشياء التي ازدحمت بها رأسه على غير توقع ، هب على قدميه واندفع مسرعاً إلى الجانب الآخر من المشرب ، متحاشياً ان تقع عيناه على الطائر . يده على فمه تحاول ان توقف ذلك الشيء الكريه الذي تصاعد إلى حلقه فجأة . بينما كانت يده الثانية لا تزال تطبق بإصرار على قطعة معدن باردة .

# الأبجدية الناقصة

قصة — وليد اخلاصي

– آ –

كانت الضجة تأتي من الشارع مع الضوء والهوام . ظلت تتدفق كالقيح . ابتهلت ان تتوقف فلم تتوقف ، ابتهلت ابتهلت ابتهلت . وخرجت إلى الشارع ، ورجوت ان يسود الهدوء فلم يستجب لرجائي أحد . ابتهلت ابتهلت . . . . . آنذاك جعلت اطلق النار بغزارة، أطلقت بغزارة على كل شيء ، فسقطت مضرجاً بدمائي ، فاختلط الدم بالقيح ، واربد وجه الضجيج حتى انتفخ وانتفخ وانتفخ .

– ب –

اذاك تحادثنا :

« ثم ماذا حدث لك »

« رفعت العلم الأبيض ، وحاولت أن الوح به »

« فرفرف العلم كما لم يرفرف من قبل ... »

« بل ظل جامداً ، لأن الريح كانت قد هاجرت ، والهواء ساكن كأبله ، والنسمات .. آه من النسمات فقد يبست على جبين الأشجار »

« فلذلكة لغوية ، تباً لك »

« وحاولت ان أحرك العلم فلم يفعل ، وظل ساكناً »

« فوقعت في حيرة ، أليس كذلك »

« كان لا بد من شيء أبيض احركه كي يأتي السلام الذي اشتاق إليه كما يفعل المشتاق حين يستبد به الشوق »

« وهل عثرت عليه »

« ولم يعثر علي »

« لماذا احدث إذن »

« حشوت السلاح بآخر قطعة من الذخيرة وأطلقت »

— ج —

قيل لي :

« وماذا يعني الموت لك »

« السكون »

وظل جسدي ساكناً دون حراك ، إلى ان دخلت كلمة دهاليز سمعي ، فاستويت لها كما لم تكتب من قبل ، واشتعلت الهمزة جمراً .



— د —

وكان سرب من الفقراء قد حط على حائط . الحائط فيه ثقب . الثقب يخبىء طعاماً . الطعام يحرسه الحارس .

الفقراء يتزايدون ، وخط الانتظار يطول ويعرض ، وكنت موجوداً في الانتظار كنقطة السين ، سألتهم فلم يجبني أحد ، قلت :

« لم الانتظار »

قلت بيدي :

« خذوا الطعام »

صرخت بأسناني :

« ها هو بين أيديكم فلم الانتظار »

قلت راجياً :

« الوقوف مذلة . خذ وه قبل ان تيبس اقدامكم »

هتف :

« فز فز فز فز فز فز فز فز »

فأطلق آنذاك الحراس علي النار ، فاختبأت كالأفعى الذكية في الحرف المهموس .......
.................بانتظار زمن آخر .

— ه —

هيجه . ودخل قضيب الشمس الملتهب ثقب الليل البارد فهيجه . اهتاجت الطبيعة فولدت معي آنذاك حروف لينة ، كانت رخوة . وكانت الحاء و الباء . وكانت التاء والواو . وكانت هناك أجزاء من حروف لم تعرف بعد .

لينة كانت كاللين ، فشويتها بابتهالاتي لتشتد قوامها . فخرجت بها في جعبتي كباقة من السهام المزهرة .

حلمت أني اصيب الهدف فأثقب النقطة ، وظل حلمي مستيقظاً حتى صدقته وصدقني ، وبتنا صادقين لا يصدقنا أحد .



— و —

ذلك كي أعود متنكراً ، اعلنت عن موتي بكل وسائل الحياة ، ووضعت قناع القانع على قناعي فأحبني كل الذين سمح لهم بالحب ، ولم يكرهني أحد .

« أنا قانع » فأعطوني الطعام .

« أنا قانع » فقلدوني الوسام .

« أنا قانع بكم » فزاد الزاد وطفح الشراب .

« بكم .. لكم .. منكم .. فيكم .. اليكم .. معكم .. »

وظلت الكلمات القانعة تتدفق عبر القناع حتى سقط قناع القناعة ، فاكتشفني أصحاب المدينة ، وأخرجوا جسدي على خشبتين متصالبتين مثقوباً في اربع جهات .

— ز —

فبصقت حروفاً عابرة على ثقوبي ، فاكتمل اللحم .

هرعت إلى قة الجبل أستطلع الموقف ، فرأيت فيما رأيت دخاناً يتصاعد من حفرة المدينة، فقات حريق يشب في الجسد العجوز . فرحت ، وأنشدت فرحي حتى اشتد عودي والتأمت الجراح . وكنت قد حملت معي سخرية القمة من الوادي وجعلت أجمع الأحطاب اليابسة أذكي بها الحريق المنتشر في كل مكان ، فسنحت قدماي و كفاي وجلدة وجهي . فخشيت أن تلتهمني النار ، ولكني مضيت إلى المدينة .

— ح —

وكان الرماد الأسود يحول بين الوجوه وبين الابتسامة ، بين اللسان وبين الشكوى . وكانت الهمهمات تسري في أوصال المدينة ، فاختبأت وراء الصمت خوف الآذان المتلصصة.

كانوا يفتشون الغرباء ، ويقتلون سكان الأحياء ، وقد نصبوا شباكاً صلبة الخيوط يجمعون بها الحروف الخطرة . وأعلنوا عن جائزة لمن يدل على الجناة ، فلزمت مكوي وحذري ، ولجأت إلى ظلمة الليل أمي ، إلى ان جاء القمر فدل علي لهربت ، وصرخت فلم يحرك صراخي أحداً من النائمين أو الخائفين ، إلى ان امسك بي الحراس من جديد فأودعت الحفرة وسدوا فمي بالتراب .



— ط —

نمت الحروف البرية في التراب الرطب ، وضربت بجذورها في الأعماق و ارتفعت بسيقانها إلى الهواء ، وأورقت ، فظللتني فهدأت .

جعلت افكر في الفيء والوهج ، فكرهت الفيء وطلبت الشمس ، وعندما عدت إلى المدينة فاجأتني غيوم كثيفة رمت بالظلال على كل شيء فدهشت ، حتى لأن الدهشة غيرت من ملامحي فلم يعرفني أحد .

— ي —

فجلست المرأة لصق ثوبي الخشن وقالت :

« ما أنعمك »

ثم قالت بخشونة :

« اريدك ان تحبني »

فتساءلت كالمجذوب . . :

« ولم أنا »

فأجابت بثقة ناعمة :

« أنت من اريده »

ثم قالت :

« انت الذي اشتهيه في الحلم »

وهتف كالنشوة :

« اقترب مني ولا تدع جسدي يبرد »

فخلعت الثوب والتفت إليها فإذا هي تتحول بسرعة الضوء إلى تنور ، فلم اتوقف بل خلعت جلدي ورميت بنفسي في اتونها فاحترقت عظامي ............. وظل رمادي في القاع إلى ان هبت ريح قوية نثرت الرماد في كل الجهات ....... فضعت .

— ك —

للمني بدو فقراء ، كالفقر في صحراء ، وسقوني حليب الناقة الفضي كالثروة ، وأقرأوني كتاب الرحيل ، فضيت مع الشمس ومع الليل .............. ومضى النور معي والعتمة ، وقلت لهم دلوني على المدينة فلم يفعل أحد . قلت لهم :

« دلوني على المدينة » .

فحذرني الحكماء من العودة إلى المدينة ، وتساءلت من جديد فلم أصب بجواب .

أنبأوني ان أهل المدينة يبحثون عني :

« لا تذهب ، فهم يقتلونك »

« البث معنا ، تقهرك الشمس ، ويغطيك الليل »

« في المدينة جوع لمرأى دمائك تسيل »

« من هام على وجهه معنا لم يعرف الشيخوخة أبداً »

« ... أما المدينة فينتظرك جلادوها على الأسوار »

« شرابك الصفاء هنا ، وطعامك وسعة النظر ، فاذهب »

« ... لا .. شين .. افلا ... كاف ... علام ... راء ..... شرر .. مو ...... تاء .... باء... ز .. ز .. ز .. ............... ... .. . ............... »

فلم اصغ إلى تلك الحروف المتطايرة خلفي كفراشات متوحشة . كنت وحيداً باتجاه الحفرة التي بدأت تلوح لي عن بعد وكأنها أسنان تمساح يطبق على فريسة ، ولم اشعر بالخوف فأقدمت على المدينة وكأن عادة الموت باتت مكتسبة ...

جعلت اغني ، حتى بات غنائي مسموعاً من الناس هناك ، ودخلت من تحت الأسوار دون قناع أو لباس ، ورحت انثر البذور في الأرض الرطبة ...... حتى إذا اورقت السيقان الخضراء بحثت عن نفسي فلم أجدها ........حتى إذا أورقت البراعم على الأغصان بحثت عن نفسي فلم أجدها ........ حتى إذا ازهرت .... اثمرت النبتات بحثت عن نفسي فلم أجدها ...... حتى إذا سقطت البذور من جديد على أرضهم بحثت عن نفسي فلم أجدها ...... حتى إذا ..................

# العري تحت المطر

قصة — رشاد أبو شاور

ظلت مستلقية على السرير ، فردت ذراعيها ، ومدت ساقيها العاريتين . أراد أن يغطيها لكنها رفضت ، قال :

— الجو بارد جداً .

قالت :

— أحب أن أكون عارية ، أشعر أحياناً وأنا أرتدي ملابس شتائية ثقيلة أن جسدي يختنق .

راح إلى الحمام ، فواصلت كلامها :

— حين يكون علاء في المدرسة أتعرى تماماً . . هل تظن أنني أحب التفرج على أعضائي عارية . . لا . . أنا أحب أن يتنفس جسدي . . سمعت صوت اصطكاك باب الحمام ، وتدفق الماء في المرحاض ، أطل عليها :

— ماذا كنت تقولين ؟

— لا شيء ، أين القهوة ؟

قفز إليها بسرعة ، اهتز التخت وأخرج صريراً . قبل رقبتها وذقنها المدببة .

— أنت تشتهيني فقط .

— أنا أنا . . يا سهام المجنونة . . يا سيئة الظن .

قبل أنفها وذقنها وتلمس جسدها .

– ماذا كنت سأقول ؟ ها . . تعرفين أنني أحب الإيحاء ، أنا أكره المباشرة .

– عن ماذا تتحدث ؟ أنا لست امرأة في قصة . . أنا لحم ودم ، وحواس . .

– دائماً تكونين متعبة بعد السرير كأنك تندمين

أشعل سيجارة زرعها في زاوية فمها ، فتسرب الدخان إلى عينيها ، فطفحت دموعها . رآها حزينة . نهض عن السرير ، ارتدى بيجامته .

– . . . سأحضر القهوة يا عزيزتي . .

لوت جسدها ، أطفأت السيجارة في المنفضة فوق الكومدينة ، أخذت تتفرج على جسدها في مرآة الخزانة ( جسدي يتغضن سأصير بدينة إذا لم أنتبه . هناك شعرات بيضاء في مفرق الرأس . ) ابتعدت عن المرآة . سرت رائحة القهوة في المكان . . ناداها :

– هل وصلت الرائحة ؟

لم تجبه فعاد يصرخ :

– هذه قهوة عربية أصيلة . . هل تعرفين كيف انتصر أجدادنا على أعدائهم ؟ وحققوا الفتوحات ؟ . كانت تصغي له لكنها أبت أن تشاركه الحديث ( يعاملني كأنني بغي ) عاد صوته :

– كانوا يا عزيزتي ( سهومة ) يشربون كميات كبيرة من القهوة وهذا ما كان يساعدهم على السهر ، وهذا مكنهم من مباغتة العدو باستمرار .

تناهى ضحكه إليها . .

– ما رأيك في هذا الاكتشاف ؟ . .

دخل وصينية القهوة تسبقه والبخار يتصاعد في فضاء الغرفة .

أشعل سيكارة ، ثم صمت . راحت إلى الحمام ، ناداها ،

– بردت القهوة . .

عادت فأخرج من الخزانة رزمة صغيرة :

– هذه ( مسكارة ) لعينيك الجميلتين ، لا حظي أنني أصيل ، أنا أحب القهوة . . و . . . المسكارة ، وقاطعته مغضبة حزينة . .

– وتحب نصفي السفلي . .

قال متظرفاً ، عله يمحي لحظة حزنها :

– سامحك الله ، أنت تفسرين لحظات الانسجام . .

– العابرة . .

قال بحزن :

– نشاة حرون .

فتح النافذة قليلا ، فتدفق هواء بارد ، تطلعت من الفرجة بين الظلفتين ، دغعتها ، فلاحت الأبنية الضخمة وأشجار الفوطة ، سارع لإغلاق النافذة .

– هل تريدين أن يرانا الجيران ؟ لماذا أنت متعبة اليوم ؟

قالت متاكفة :

– قل لهم زوجتي .

– ولكنهم يعرفون انني غير متزوج .

قالت بعناد :

– تزوج .

تهاوى على الكرسي ، أخذ يعبث بالكتب والمجلات المكدسة على الطاولة والمكتبة التي بلا زجاج . . سألته :



– هل تحبني ؟ .

لم ينظر إليها .

– لا أدري .

– لا تدري ؟

– نعم لا أدري . . لا أستطيع أن أكذب . .

– ولكنك قلت لي مراراً أنك تحبني . .

– كنت أكذب . .

– ولماذا كذبت علي ؟

أخذت ترتدي ملابسها وهي ترتجف .

– أنت لا ترد . . دائماً كنت تقول سنتزوج . . دائماً كنت تقول أحبك . اسمع . . أنا لا أرتمي على قدميك . .

ألقى برأسه إلى الجدار ، أغمض عينيه ، صفقت الباب خلفها فدوى الصوت بين الجدران ثم تبدد رويداً رويداًأخذ يتمتم وكأنه يحدث شخصاً ما .

( لست أدري . . أحبك ألا أحبك ، لست أدري . . أردت أن أكون ملا كاً لم أستطع الاستمرار ، دم ، وصراخ ، وألم ، أردت أن أكتب لكن . . آه . . إنها متعبة . . وأنا مرهق . . لا أحد يفهم أحد ) .

صرخ ،

– ولكن لماذا ؟ .

ثم طوى رأسه بين راحتيه وسكت .

– ٢ –



دمشق تغرق في ضباب ناعم والغوطة تتوارى وراء الأبنية العالية ، مرت أمام تمثال ( عدنان المالكي ) . المطر يغسل جسده البرونزي ، عيناه تتطلعان بعيداً ، إلى أين ؟ وحيد تحت المطر ، في شوارع خالية من الناس ، تعبرها السيارات بسرعة . فردت مظلتّها ووقفت قليلا ، رفعت يديها بالمظلة ( لو أستطيع أن أغطي جسدي بالمظلة ). سال المطر من الرأس على الظهر والساقين ، لم يكن يرتعش ، ارتعشت يدها التي تحمل المظلة . . حركت قدميها . ضاعت قليلا في الشوارع . كفت السماء عن المطر ، ولكن الغيوم الرمادية ظلت تزحف متجهة إلى الشرق ، حاجبة الشمس .

هبطت إلى القبو ضغطت على زر الجرس .

– أيوه

وانشق الباب عن وجه نحيل ، وجبين ضيق ، وقامة قصيرة ضئيلة .

– تأخرت .

احتواها بين ذراعيه الهزيلتين فتملصت . رأت رسمها غير مكتمل على الحامل الخشبي . تهاوت على المقعد قرب المدفأة ، باعدت بين فخذيها ، أخذت تفرك راحتيها ، بدأ الدفء يسري في القماش والجسد وراحتي اليدين ، فتصاعد البخار وتلا شى تحت السقف المنخفض . أحضر منشفة ، مسح شعرها وجبينها ، داعب شعرها الأسود الغزير . تشمم رائحة المطر في الشعر المبتل ثم قضم اذنها المحمرة فأطلقت صرخة صغيرة محببة اليه :

( أي ) .

كرع جرعة نبيذ كبيرة من الزجاجة ، ثم مصمص الفوهة . لبث بعد أن وضع الزجاجة على الطاولة قصيرة الأرجل أمامها .

– اشربي . . أنا أفضل الشرب من الزجاجة مباشرة . .

قالت له :

– احضر الكوب الفخاري . .

قال لها بأسف :

– انكسر يا عزيزتي . .

حزنت كثيراً .

– كنت أحب الشرب منه . . ربما هكذا كانوا يشربون قبل مئات الأعوام . .

استغرق في التفرج على صورتها . .

قال لها معلقاً :

– هذه الخطوط والألوان تشبهك ، لكنها ليست أنت . لقد سألت نفسي كيف تحقق فيها براءة هذه الإنسانة؟ وكأنها تسأل نفسها .



– براءتي . .

قال :

– نعم براءتك . . ولكن ، ومع ذلك كيف أضع فيها ذاتي أنا ؟

قالت متأكفة :

– أنا غير مشغولة بهذه الهموم .

صبت النبيذ الوردي في كوب زجاجي كبير حتى الحافة . ثم أحنت جذعها وارتشفت جرعة صغيرة ، رفعت رأسها فتساقطت من بين شفتيها الريانتين بعض القطرات .

سألهـــا :

– دفئت ؟ .

– لا . . لم أحصل على الدفء بعد .

ارتطمت كورة في شبك النافذة فصرخ :

– يا ولد يا شيطان .

سألته :

– ألا تحب الأطفال ؟

– أحبهم ولكن ، شريطة ألا يؤذوني ، أحياناً أفرح بضجيجهم الآتي من النافذة . . وأحياناً أحقد عليهم . .

تطلعت إلى ساعتها

– ربما يكون ابني قد عاد من مدرسته الآن . .

– لماذا لا تعيدينه إلى والده ؟ .

تنهدت :

– لقد تزوج والده منذ أيام . .

ضحكت بسخرية ومرارة . .

– تزوج بنتاً لم تبلغ السابعة عشرة من عمرها . .

إنه تاجر أبنية يملك مالا كثيراً . كان يقول لي درست التجارة في الجامعة لأكون تاجراً . لا لأصبح موظفاً في أحد البنوك . نحن عائلة تجار



– وأنت ؟

– أنا ، درست الفلسفة وعلم النفس لأفهم نفسي وهذا العالم الغريب . . يا إلهي . . ولكني تزوجته دون أن أعرفه . . كان وسيماً وطيباً . . وجامعياً . . ويتحدث عن الفن .

راح يضيف بعض اللمسات اللونية والخطوط الصغيرة إلى اللوحة . .

– أحلم أحياناً بالأسرة ، بالوطن البعيد ، بأهلي . . ولكن . .

تطلع إلى عينيها .

– عيناك حزينتان . .

قالت له :

– وأنت وحيد . . و . .

– ولا أعرف . . هل سأحقق ما أحلم به . .

وكأنما فطن :

– ولكن لماذا تأخرت ؟

قالت بلا مبالاة :

– كنت مريضة .

– اتصلت بك في العمل فأخبروني بأنك بجازة اليوم . ظننت أنه حدث لك أمر سيء .

اقترب منها . قبلها في عنقها ، ثم ضغط جسدها إلى صدره . دفعته لليلا ، وقفت وارتدت معطفها بسرعة .

قال لها متوسلا :

– إذا كنت لا ترغبين فلا بأس ، ابقي معي . .

نبست بتعب :

– أنا متعبة . . أرجوك . .

خرجت . قفزت الدرجات بسرعة ، ثم توقفت على الرصيف ، راقبت السماء . . نزل المطر غزيراً ، فسارت دون أن تفتح مظلتها . .

شعر ـــــــ سليمان العيسى

# أَلمُكِ في دمي شجَرًا

## أغنية جَديدة .. لأرض الثورة



أطيرُ اليكِ ، أحملُ في السحاب
عبيرَ الخالدينَ على رَبابي
المُكِ في دمي شَجراً . . وأحنو
على وتَري فيُورِقُ في التراب
أطيرُ اليكِ . .أحمِلُ كلَّ همي
وكلَّ رَمادِ مَجْمَرةِ الشبابِ
والمسُ قدكِ العربيَّ شِعْراً
فأقرأُ الفَ فجرٍ في الضبابِ
ويَمْشي الخالدونَ على جَبيني
جزائرَ لاتَملُّ منَ الغِلابِ

تَسُدُّ على عُصورِ القَهْرِ باباً
لتَفْتَحَ للعُروبةِ ألفَ بابِ

. . .

أطيرُ اليكِ . . ياجَمْراً عَنيداً
بأشعاري يُجدِّدُ لي إهابي
يَرُدُّ الحُلْمَ أخضَرَ في جُفُوني
يقولُ : الدَّمُ فاتحةُ الكتابِ
انا الأوراس . . خُذْ جَسَدي ودمِّرْ
بهِ النيرَ المُؤلَّهَ في الرقابِ
أنا الأوراس . . تاريخٌ طويلٌ
مِنَ اللحمِ المُطَوَّقِ بالحِرابِ
من الألَمِ الذي . يَحْيَا ، ويُحْيي
وَيَعْبُرُ فوقَ مَاحِقةِ الصعابِ
بعبد القادر(١) اعتصَبَتْ جُذوري
ومن زَيْغَود(٢) معصورٌ شرابي
انا الدرسُ العظيم . .أنا مَخَاضٌ
يَجُسُّ السيفَ ، يَهْدرُ في القِرابِ



(١) الامير عبد القادر الجزائري (٢) المجاهد الشهيد يوسف زيغود .

يَضِجُّ من الرباطِ الى ظُفَارِ
غَدٌ عطشانُ يُصَنِّعُ في العَذَابِ

غَدِي العربيُّ . . ياوَجِيمَ المآسي
متى الميلادُ . . يانُذُرَ الشهابِ ؟

. . .

أُصِرُّ عليك . . يابَرْقاً بلحمي
وأعْصَابِي ، وياسرَّ اغتِرَابِي

أُصِرُّ عليك . . أُعطيكَ الأَغاني
وباقيةَ السنينَ . . بلا حسابِ

بدونكَ أيُّها الفجرُ المُنَدَّى
ضَيَاعٌ في ضَيَاعٍ كلُّ مابي

بدونكَ أيُّها الحُلُمُ المُفَدَّى
الى الإنسانِ لن أجدَ انتسابي

غَدي العربيُّ . . مَمْهورٌ بقتلي
ويولَدُ من مقابرِنا الصِّلابِ

. . .

سليلَ النار ياقَدَمي ، لأنّي
أَغُطُّكَ في العروبةِ ، في عَذَابي

ومالتَزَمْتُ بقافيةٍ لذاتي
أَمُلْتَزَمٌ تَجيعُكَ بالخِضَابِ ؟

أَمُلْتَزِمٌ شَهِيقُكَ بالخنايا
منَ الرِئتَيْن في زَخمِ المُصَابِ ؟
أملتَزِمٌ ؟ دعوا حَدَقاتِ عيني
لعيني في الضلالِ وفي الصوابِ
دَعُوا الصحراءَ في رَهَني وَحُزْني
أنا الآتي من الوَهَجِ المُذابِ
انا العربيُّ . . يابسةٌ رمالي
ومحترقٌ سُكوني واضْطِرابي
وأحْفِرُ دربَ إنسانٍ جديدٍ
بمُشَرَّجي ، بآلامي الغِضابِ
وياشِعْراً . بلا وَجَعٍ نَبيٍّ
كِذابٌ أنتَ يصرخُ في كِذابِ

. . .

سليلَ النار . . في غابِ الأَفَاعي
أتَنْفَعُ غيرُ كاسرةِ العُقابِ ؟
تَسلَّحْ بالوقُوفِ على الشظايا
على العَطَشِ المميتِ ، على السرابِ
تَسلَّحْ بالعِنادِ ، عِنَادِ نارٍ
تموتُ لكي تُضيءَ على الثقابِ

من الدرسِ العظيمِ حَمَلْتُ ريشي
لِيَصْهَرَني على هذي الشِّعابِ

. . .

دَمَ الصحراء . . يازادي وخَمْري
اذا حَنَّ النبيذُ الى الخَوابي

دَمَ الصحراء تَرْشَحُ أنبياءً
ومُنْسَحِقين ، طُعْمَةَ كلِّ نابِ

كُنوزي يادَمَ الصحراءِ حَتّى
مَتَى هي لِلُّصُوصِ ولِلنِّهابِ ؟

تَفَجَّرْ يادَمَ الفُقَراءِ ، أنْزِلْ
بِهذا الذلِّ قاصمةَ الرِّقابِ

سَتُسْمِعُني ، ولو صُلِبَتْ حُروفي
اذا قَطَعْتُ من احْمي خِطابي

. . .

ويا « وطناً » (١) على جُثَثي ونَعْشي
أقاموه ، على ليل اسْتِلابي

تَزولُ الغيمةُ الصفراءُ يوماً
وأبْصُقُ فوقَ مَقْبَرتي نِقابي

---

(١) الكيان الصهيوني .

وأنهضُ من رَمادِ القُدْسِ طِفْلاً
كَعَيْنِ الشمسِ ، شَمْسي في رِكَابي

. . .

سلِ الاوراسَ . . يانَصْلاً غَريباً
بِخَاصِرَتي ، ويُمْعِنُ في اغْتِصَابي
طَرِيْاً مايزالُ الدرسُ ، خُذْهُ
من الشُطْآنِ ، من هذي الهِضَابِ
من سْطِيفٍ ، وغَلْمَةَ ،من خُطاذا
على القِمَمِ المُضَرَّجَةِ ، والروابي
عَرَفْنا الغَزْوَ أشْرسَ منكَ حِقداً
بَلَوْنا كلَّ أنيابِ « الذئابِ »
تزولُ الغيمةُ الصفراءُ يوماً
كما انتَحَرتْ على هذي القِبَابِ
الى التاريخِ عائِدةٌ خُيُولي
لقد زَرَعُوا الجريمةَ في غيَابي
ومن وَهْرانَ تَنْبُتُ الفُ حيفا
ويافا عند تَصْفِيَةَ الحسابِ

الجزائر : ٧ / ٣ / ١٩٧٦

شعر ــــ أحمد دحبور

# بغير هذا جئت



بغير هذا جئتُ ،

نام الشجر الحزين في يد العدوّ ،

فاستفقتُ —

لا يفوح البرتقال من خلايا جسدي ؛

ولا يدي تجسِّمُ السرابَ ،

جئتُ ، ليس لي معجزةٌ ،

ولا أريدُ —

لي يد تبحث عن خلاصة الايدي ؛

وعندي شجر تعيدني إليه أحلامي ،

ولا يعود بالأحلام ،
حزني يستتبُّ ،
( كان حزني ملكاً فتوّجتْهُ الحربُ )
نام الشجر الحزين في يد العدوّ ،
كنتُ أهوي من سنام الجمل الشيخ —
إلى يدين رخوتين ، فاصطدمتُ :
آن للمخيم الهوان أن يغور ،
آن للأرض التي ضبطتُها تموت أن تدور ،
آن لي . . وآنَ . . . .
هـــكذا انتزعت بندقية من أسرها .
فانتزعتْني من مخيم الهوانِ ،
من رآني سيداً لغبطتي وقهري ؟
ومن رآني حاكماً بأمري ؟
أملك أن تسحرني عينانْ
أملك أن أضحك أو أموتْ
أملك أن أفتتح الرهانْ
وأطلق الخيل من الرؤوس والبيوتْ
أملك أن أعطي الهواء سرّي
وفجأة تُوجْتُ :
هل أصدّق المذياع أم هويّتي ؟

وهل قطعتُ هذه الجبال أم وصلتُها بخطوتي ؟

لعل رأسي لم يكن معي هناكَ —

— « هل تحب الجنّ باليمون أم تفضّل الوسكي ؟

» ستحكي للضيوف الآن عن عشق الفدائيين

كانت تجمع العشّاق والطوابعَ النادرةَ ،

التجـــــارة والقادة ،

كنت طابعاً . . وعندها أعادني البريدُ

هل أخطأ المرسل أم فقدتُ سعري ؟

هل أرجع الآن وقد أنفقتُ في الطريق نصف عمري ؟

أم أبدأ العنوان من جديدٍ ؟

بغيرِ هذا جئتُ ، ،

خطٌّ ينحني عليَّ —

من ملازم الدورةِ ،

حتى شاعر المساء والسهرةِ ،

خطٌّ ينحني على النهارِ :

— هل حفظت جدول التقسيمِ ؟

— لم أدعَ إلى الدرسِ ،

— لعبتَ بالترابِ ،

— ليس طفولة الترابِ ،

فوقي هَرَمُ الغبارِ :

إن غنيتُ هل تسمع أمي ؟
إن أذعتُ الضوء هل أنجو من التعتيم ؟
إن كشفتُ سُمَّ الوردِ هل يفري يديَّ الشوكُ ؟
( لاتصفِّق اليد الوحيدةُ ،
اليدانِ تفعلانِ ،
قال جاري . . ورآني ساهماً فغيَّر الموضوع )

خطٌّ ينحني حتى ألامسَ التراب :
أن تجوعَ في بلادِ الهمِّ والغربة . . مفهومٌ ،
وأن تهاب أهل الحكم والهيبة . . مفهومٌ ،
ولكن أن تجوع تحت سقف النارِ ؟ !
أن تهاب مرآتك . . ؟

جاري يسكب الشاي ،
وعيناي على الغبار ،
قال فجأة : لمــن يفور النــبع والشلاّلْ ؟
للشجر المنفيِّ عنكَ أم عصا المرشالْ ؟

بغير هذا جئتُ ،

جوعــي كامـــلٌ ،
ولم أذق بيروت قبل هـــذه المرّةِ ،

ـ هل رأيت وجهها ؟

ـ رأتني بوجوهي ،

ـ دخت في الحضرة ؟

ـ جوعي كامل ،

وكنت أصحو كلما شبعتُ منها ،

ـ لم تكن تصحو إذن ،

للسائح المشبوه وجه حيّة ،

للورد سُمُّ حيّة ،

وجاري الفقير بين عائش وميّت ،

يقول : هذا أوّل الهوّة ،

كانت طفلتي تلعب حين أبتسم القنّاص ،

ـ مت ،

ـ يجن في الليل والرصاصُ ،

ـ أخرسنا كميناً ،

ـ ربنا الساترُ ،

ـ يامحمد الإسلام ، ياعذراء ، كونا معنا ،

أما أنا فلم يكن صوتي معي ،

كنتُ حزيناً ،

ـ أيها الهم الفلسطيني لو صرّفك « البقاعُ » ،

لو عرّبك الجياعُ ،

لو كنت على هوى يديّ ،
أيها الهمُّ الفلسطينيُّ ،
نام الشجر الحزين في يد العدوّ ،
فاستفقتُ —
هاهو المذياع يعوي ،
وأنا أهمس بالحليّة الأولى ،
وبين القصف والمذياع يلقطون صورتين :
تبقى هذه شخصيةٌ ،
وهذه للصفحة الأولى من الجريدة
وهـــكذا وعيتُ كيف يخرب الأطفالُ
وعيتُ كيف يخرج الفقير من ثيابه الجديدة
لكنه يلبسها في الحالْ
ذبابةٌ في الكأسِ ،
وردتان في الغبار ،
فجأة هتفتُ : إن جاري لم يمتْ ،
وها أنا أجهر بالحيلة الأولى ،
وأستكمل بالفأس حواري :
— هل حفظت جدول التقسيم ؟
— أصلُ الجدول الضربُ ،
ولا أحب أن أموت ،

إني حافظٌ درسي ،
ودوري لم يفتْ ،
واجهتُ قصر البهبهاني ،
واختبرتُ السم في ورد الأماني ،
كان لحمي ضارياً ،
والسمُّ يسري ،
صرتُ نهراً جارياً ،
أطفح بالسم وبالورد وما تركه الطريق عندي ،
جسدي أدركني فلم أمت ،
وليس لي معجزة ،
لكنّ لي أن أنضج الثمارْ
لي شجر محترق ولي يد في النارْ
وقامتي مديدة
بكل هذا جئتُ ،

عندي شبع يكمن للجياع
أقـــول : حزني وافر أيضاً ،
وأيضاً غضبي متاعي :
سنُشهر المحاكمات ذات يومٍ ،
ونقاضي باعةَ الماءِ ولحمِ الناس ،

— حين أرسم الوجــه الفدائي على قياس جمرة ،

تكون لليدين خبرة النار ،

— وقودي عصبُ التجار والعدوّ ،

— إنّ دورتي أكيدهْ :

من تعبي أمضي إلى النهارْ

من حطب اليأس إلى ضراوة الشرارْ

ومن ســنام الجمل الشيخ إلى طفولتي الجديدهْ

شباط — تعلبايا البقاع



★ ★ ★

# آفـــاق «المعـــرفـة»

## مواقف

# عرب ولكن مستشرقون

صفوان قدسي



... انهم عرب ، لكنهم عندما يكتبون فان القارىء لابد وأن يعتقد للوهلة الاولى انهم مستشرقون . فهم يسلبون من امتهم كل الفضائل ، ويلصقون بها كل الرذائل ، ولا يبقون لها من تاريخها ، أو من تراثها ، او من حضارتها ، غير القليل القليل .

بل إن المستشرقين ربما كانوا أقرب الى العرب من هؤلاء العرب . فبعض المستشرقين يعترف لهذه الامة ببعض الفضائل ، وبعضهم الآخر لا يسلبها كل ما تعتز به وتفخر ، وبعضهم الثالث لا يجردها من تاريخها وتراثها وحضارتها . بل ان بعض هؤلاء ينصف العرب ويضعهم في مكانهم اللائق بهم من خارطة التاريخ الحضارية . بل انني قرأت لبعض المستشرقين كلاما على العرب فيه قدر كبير من الانصاف والتجرد والنزاهة . ولو قدر لباحث مقتدر ان يجمع كل ما كتبه هؤلاء المستشرقون عن العرب ، فانه سوف يقع على جزء من هذا الكلام المكتوب ، فيه من حسن الفهم للحضارة العربية ولكل ما انجزه العرب في مختلف ميادين

العلوم والفلسفة والثقافة والادب ، ما يجعل هذا الكلام يتصف بالموضوعية .

احاول ان اقول ان الاستشراق لا يمكن ان يكون كله معاديا للعرب . واكثر من ذلك ، فانني احاول ان اقول ان في بعض جوانب هذا الاستشراق انصافا للعرب يشهد بأن من بين هذه الكثرة الكاثرة من المستشرقين ، يوجد من حاول أو يحاول ان يفهم العرب بعين مجردة وخالية من اية نظرة مسبقة ، او من أي تعصب تاريخي ، او من اية رغبة في الاساءة الى الحضارة العربية .

اما المستشرقون الذين اود ان اتحدث عنهم هنا ، فهم عرب ، وهم يعيشون بيننا ، لكنهم يتعاملون مع بقية العرب كما يتعامل المستشرق المنحاز ، والمتعصب ، والذي يصدر في تعامله عن رغبة مسبقة في الاساءة الى العرب ، وفي رميهم بكل الرذائل ، وفي سلبهم من كل الفضائل .



فهم ينظرون الى العرب على أنهم قوم مبتلون بداء اسمه التعصب القومي ، وهو داء يبرئون منه كل الاقوام الاخرى ، ويصمون به العرب دون غيرهم من أقوام الارض . وهو يستعيرون من اللغات الاجنبية تعبيرا يعتبرونه ادق في التعبير عن التعصب القومي ، وهو «الشوفينية» . فالعرب في نظرهم شوفينيون لانهم يريدون وحدة أمتهم . والعرب في نظرهم شوفينيون لانهم يعتزون بتاريخهم . والعرب في نظرهم شوفينيون لانهم يحاولون بعث حضارتهم واحياءها . والعرب في نظرهم شوفينيون لانهم يجدون في قوميتهم العربية ملاذا يحتمون به من كل ما يهددوجودهم . والعرب في نظرهم شوفينيون لانهم لا يقبلون بأن تغزوهم عقائد من خارج وطنهم . والعرب في نظرهم شوفينيون لانهم متمسكون بلغتهم القومية ، ولانهم اكتشفوا لهذه اللغة عبقرية خاصة ، ولانهم وجدوا في هذه اللغة عاملا من عوامل وحدتهم واستمرار وجودهم .

والغريب في الامر هو أن هذا التعبير المنقول عن لغات اجنبية أراد أصحابها أن يعثروا على المعادل اللغوي لحالة كانت قائمة في اقطارهم ،

ولعلها ما زالت قائمة بصور وأشكال شتى ، وهي الحالة التي تتجلى في اعتقاد يسيطر على شعب من الشعوب بانه افضل شعوب الارض ، وبأنه يتمتع بخصائص ويتحلى بمزايا يفضل بها على غيره من الشعوب ... اقول ان الغريب في الامر هو أن هذا التعبير عندما انتقل الى لغتنا العربية أسيء استعماله الى الحد الذي يجعل أي متتبع لمسار هذا المصطلح والحالات التي استعمل فيها ، يعتقد ان العرب دون غيرهم من شعوب الارض قاطبة ، مبتلون بهذه الرذيلة التي يسمونها التعصب القومي ، او يطلقون عليها اسم الشوفينية .

والاغرب من ذلك هو ان هؤلاء الذين تقصدوا استعمال هذا التعبير على طريقتهم الخاصة ، يعرفون ربما اكثر من غيرهم ، ان العرب هم اقل شعوب الارض ابتلاء بهذا الداء . بل لعلهم لم يبتلوا بهذه الرذيلة الى الحد الذي جعلهم في وقت من الاوقات يصلون الى حالة من التسامح اعطت اعداءهم فرصة الانقضاض عليهم والاجهاز على حضارتهم .



اريد أن اقول أن العرب المتهمين بأنهم مبتلون بداء التعصب القومي ، ليسوا بريئين من هذه التهمة فحسب ، وانما هم في الوقت نفسه مقصرون في حق أنفسهم ، وفي حق تاريخهم ، وفي حق حضارتهم . وهم لكي يكونوا في منجاة من هذه التهمة التي الصقت بهم ، وقعوا في حالة اخرى هي بالتحديد نقيض حالة التعصب القومي . بل ان قراءة التاريخ العربي تفصح عن حقيقة ناصعة في وضوحها ؛ وهي أن العرب كانوا متسامحين في هذه المسألة ، ان لم نقل انهم كانوا متهاونين ، مما أدى بهم في نهاية المطاف الى النتيجة التي انتهوا اليها ، والتي تمثلت في خضوعهم لغيرهم من الاقوام غير العربية خضوعا فرضت معه هذه الاقوام على العرب هيمنتها القومية .

واكثر من ذلك ، فان قراءة التاريخ العربي تضعنا أمام حقيقة اخرى لا تقل وضوحا ، وهي ان العرب كانوا ارحم بأعدائهم من رحمتهم بأنفسهم ، واكثر تسامحا معهم من تسامحهم مع بني قومهم . بل لقد وصل الامر

في بعض الاحيان الى حد ان السلطان او الحاكم او الخليفة ، سمه حكمه وسلطانه .

انني أفهم أن يصدر اتهام للعرب بأنهم مبتلون بهذا الداء ، عن مستشرق منحاز ومتحيز يرى في هذه اليقظة القومية خطراً يهدد مستقبل الحضارة التي ينتمي اليها ، لكني لا استطيع ان افهم صدور مثل هذا الاتهام عن مثقفين عرب من المفترض انهم يحبون امتهم التي ينتمون اليها ، وقوميتهم التي يحتمون بها .

انني افهم ان يصدر اتهام من هذا القبيل عن مستشرق درس الحضارة العربية وتعمق في فهم التراث العربي ، وخلص بعد ذلك الى نتيجة مفادها أن اليقظة القومية العربية الراهنة يمكن فيما لو منحت فرصة التعبير عن نفسها ، أن توقظ لدى العرب حسهم الحضاري ، لكني لا استطيع ان افهم صدور مثل هذا الاتهام عن مثقفين عرب يفترض فيهم الحرص على أن تعود امتهم الى امتلاك زمام المبادرة مرة أخرى ، وأن يعاود قومهم صعودهم الحضاري .



انني افهم ان يصدر اتهام من هذا القبيل في عصر يكون فيه العرب قد استقروا فوق أرضهم ، واقاموا دولتهم القومية ، لكني لا أفهم أن يصدر هذا الاتهام في فترة تبدو فيه قوميتنا العربية جريحة ومهددة .

★ ★ ★

## حوار

# النقد البنيوي والنقد المقارن والنقد الجديد

خلدون الشمعة



زار « دمشق » بدعوة من كلية الآداب في جامعة دمشق ، الناقد الأمريكي « جون إركسون » John Erickson حيث ألقى على مدرج الجامعة ثلاث محاضرات : الأولى عن الرواية الأمريكية ؛ والثانية عن « همنغواي » و « الشيخ والبحر » ، والثالثة عن « أثر الأدب العربي على الأدب الأمريكي في القرنين التاسع عشر والعشرين » . وقد درس « إركسون » في جامعتي « هارفرد » و « السوربون » . وهو يولي اهتماماً خاصاً للنقد الفرنسي المعاصر ويشرف على تحرير المجلة الفصلية « L'Esprit Créateur » أي « الروح المبدعة » التي تمول من قبل جامعة ( كانساس ) . وعلى ذلك فإن « البنيوية » في النقد الأدبي تعتبر في طليعة التيارات المعاصرة التي تستحوذ على اهتمامه وذلك

في ضوء الاكتشاف المتبادل الذي يجري حالياً بين مايسمى « النقد الجديد « New Criticism » في أمريكا وبين النقد البنيوي في فرنسا . وقد أشار العديد من الدارسين المعاصرين إلى هذا الاكتشاف المتبادل من قبل كل من هذين التيارين للتيار الآخر وإلى التأكيد المشترك بينهما على أولوية النص الأدبي على ماعداه .

وقد كتب ( إركسون ) دراسات مقارنة، وله دراسة عن الأدب الفرنسي الكلاسيكي صدرت تحت عنوان :

دروب إلى الحريـــــــة « Paths to Freedom » .

ويصدر له في هذا العام كتاب عن الرواية المكتوبة بالفرنسية « الفرانكوفون » في إفريقيا الغربية . وبدأ اهتمامه بالمؤثرات العربية على الأدب الأمريكي قبل سنوات ، وذلك بعد أن عاش في المغرب عامين كأستاذ زائر في جامعة الرباط . .



وفكرته عن الأدب المقارن تتطابق مع فكرة ( رينيه ويليك ) بل إنه يقول بالحرف الواحد انه ينتمي إلى ( رينيه ويليك ) . والمعروف ان المفهوم التقليدي لمعنى الأدب المقارن هو « تبادل التأثير بين أدبين قوميين منفصلين » .

ولكن الدراسات المقارنة في أمريكا والعالم الانغلوساكسوني عموماً تقوم على دراسة أدبين منفصلين دون أن يكون بينهما تفاعل مباشر وذلك على أساس الموازنة أو المقارنة أو المفاضلة بينهما على حد تعبير ( إركسون ) . وهو يضرب على ذلك مثالاً بعملين روائيين مختلفين ولكن بينهما نقاط التقاء مشتركة كرواية « قلب الظلام » ل ( جوزيف كونراد ) ورواية « الغريب » لألبير كــــــامو .

ولكن ماهي حدود المقارنة أو المفاضلة ؟ . .

يرى ( اركسون ) انه يتعيّن اكتشاف تطور الأفكار المركزية في عملين مختلفين ، واكتشاف مدى تقديمهما فكراً مشتركاً للأدب . وبما أن الأدب يبدأ بالنص فإن علينا أن نحاول رؤية العلاقة بين البنية التفصيلية والبنية الإجمالية .

ولنأخذ « وداعاً للسلاح » لهمنغواي على سبيل المثال . بعد دراسة البنية الداخلية لهذا العمل الروائي ينطرح السؤال التالي : إلى أي حد استطاع « همنغواي » أن يصل بالشكل الروائي إلى درجة يصبح هذا العمل معها متفرداً . ؟ . . ماهي صلة بنيته الداخلية بالبنية العامة للشكل الروائي . ؟ . .

وجواباً عن سؤال حول الهرطقة النقدية التي تقوم على الخلط بين حياة الكاتب وبين العمل الفني ؛ يعتقد « إركسون » ان على النقد أن يحد من الاحتفاء بالمؤثرات الخارجية التي يرى انها تؤثر في العمل الفني . ذلك أن من المتعذر اكتشاف حياة الكاتب في العمل الفني . فـ ( الأنا ) الروائية تختلف عن ( أنا ) الكاتب . ينبغي رؤية العمل الفني ؛ حسب شروطه ، مادام هناك نوع من التحويل الفني للمادة الحياتيـة ينتهي بإنشاء عالمين متوازيين كل منهما يمثل نوعاً مختلفاً من التجربة وإن كان التأثير المتبادل قائماً بينهما .

وبالطبع لانستطيع إهمال العوامل الخارجية كالمجتمع والبيئة ، وأثرهما في العمل الأدبي . بيد أن الدراسة الأساسية للنقد يجب أن تنطلق أساساً من الاعتراف بفرادة العمل الأدبي وتماسكه واتساقه كعمل أدبي .

وبعد ذلك فقط يمكن أن نلقي ضوءاً آخر يتصل بالعوامل الاجتماعية والبيئة التي قامت بدور الحاضنة .. هناك نقاد ماركسيون جيدون ، ولكن اعتراضي على بعضهم ينطلق من أنهم يتعاملون مع العمل الأدبي بفكرة مسبقة سواء فيما يتصل ببنية العمل الأدبي أو المغزى الشامل له . ونفس الضعف يبدو ماثلاً في النقد الفرويدي والنفسي والتاريخي . أنا لاأغمط هذه المناهج حقها ولكن لايمكنني القبول بأمر المصادرة المسبقة على العمل الأدبي سواء أكانت هذه المصادرة أيديولوجية أو فنية أو تاريخية . النص هو الفيصل في النقد الأدبي .

وتعليقاً على فكرة لي حول المعادل الموضوعي لدى ( إليوت ) قال ( إركسون ) ان العمل الفني نفسه هو بمثابة معادل موضوعي لفكرة المؤلف عن العالم .



وحين ذكرت ( لوكاتش ) و ( غولدمان ) في مجال التأكيد على حضور النقد الايديولوجي قال ( إركسون ) انه يرى أن جميع مناهج النقد مشروعة طالما أنها لاتدعي لنفسها الكلمة الأخيرة بشأن العمل الأدبي في وقت تنطلق اهتماماتها فيه من المجتمع والاقتصاد والسياسة أولاً ثم الأدب ثانياً .

وعن العلاقة بين البنيوية الفرنسية وبين النقد الامريكي الجديد قال ( إركسون ) انه ليس ثمة من اتصال مباشر بينهما وإنما تكمن نقاط التشابه بينهما في أن كلاً منهما من مصدر واحد هو تراث الشكليين السلافيين . لقد بدأت البنيوية الفرنسية تكتشف النقد الأمريكي الجديد بعد أن ترجمت أعمال النقد الجديد إلى الفرنسية في عام ( ١٩٧٣ ) . ولابد أن يتعزز التاثير في المستقبل . فالبنيوية تزداد أهمية في المجال الثقافي الخاص باللغة

الانكليزية باعتبارها مصدراً للإبداع النقدي المعاصر . أما عن التباين في موقف النقد الشكلي المعاصر والنقد الماركسي فمن المتعذر تجاوزه .

ولكن ماذا عن نقاط الخلاف بين النقد الجديد وبين النقد البنيوي ؟ يرى ( إركسون ) أن الناقد يمكن أن يأتي العمل الأدبي وهو مسلح بأيديولوجية أدبية . هذه هي الحدود المشتركة . أما نقاط التباين فهي تكمن في أن الايديولوجية الاجتماعية ليست هامة باعتبارها اجتماعية كما يرى النقد الجديد . إن الأيديولوجية الاجتماعية هامة بقدر كونها خاضعة للعوامل الفنية .

وإذا مادرسنا رواية ماركسية فمن الحمق ألا نأخذ ذلك الأمر بالحسبان . يجب الاهتمام بالشكل الفني وكيفية عمله ومن ثم دراسة الكيفية التي أثرت فيها أيديولوجية العمل على معماره الفني . وعلى ذكر ( البنيوية ) فإن ( رولان بارت ) يؤمن بالقراءات المتعددة للعمل الأدبي . كما أن السلافي ( Tzvetam Todorov ) يرى ان للنص الادبي ثلاثة وجوه : :

١ . وجــه لغوي .

٢ . وجه نحوي سياقي .

٣ . وجه دلالي .

وقد انصب اهتمام النقد التقليدي بمعظمه على الوجه النحوي السياقي وبذلك فصل معنى العمل عن شكله وحتى عن لغته. ولكن الدراسة الأدبية ينبغي أن تولي اهتمامها للوجوه الثلاثة وأن تكشف كيف يعمل كل

من هذه الوجوه الثلاثة بشكل منفصل بحيث تصل إلى لغة العمل وبنيته ودلالته . يجب أن يكتشف النقد كيف يعمل كل وجه من هذه الوجوه على حدة ، ثم كيف يتصل كل منها بالآخر ، ليعطينا من ثم صورة شاملة للعمل الادبي . ومن هذه النقطة نتحرك إلى مدار أوسع وهو يتعلق بمكان ذلك العمل في دائرة التطور الأدبي ، تطور الجنس الأدبي ، وربما إلى فكرة الأدب القومي . إذن هناك البنية الجزئية أولاً ثم البنية الكلية في عمل من الاعمال.ومايحاول ( تودوروف ) أن يفعله مع عدد من النقاد الدوليين هو تأسيس علم ( الروايلوجيا ) Narratology . وكلمة علم هنا ينبغي أن تعامل بحذر . فهذا العلم ، خلافاً للعلم الصرف ، العلم الأدبي ، لايمكن أن يُقَزَّمَ العمل الأدبي ويحوله الى صيغة مبسطة . فالعمل الأدبي إذن يتسم بكونه غير قابل للتقويص أو التبسيط ( Irreducible ) كما أنه لايستنفد Inexhaustible



إن ضعف النقد التقليدي يكمن في كونه غير منهجي . أما أهم حركات النقد الغربي المعاصر : الشكلية السلافية ، النقد الأمريكي الجديد ، البنيوية ، فإن قيمتها تكمن في أنها جاءت بمناهج أدبية لدراسة الأدب. وربما كانت الروايلوجيا Narratology أهم هذه المناهج في دراسة القصة دراسة منهجية . ولهذا فالروايلوجيا أشد تقدماً بكثير من العلوم الأخرى المتصلة بدراسة أجناس أدبية غير القصة ، كالشعر والدراما على سبيل المثال .

وبعد هذا الحوار في النقد تحدث ( جون إركسون ) عن ظاهرة انحسار الشعر في العالم والشعر الأمريكي بشكل خاص . وعاد بهذه الظاهرة إلى مابعد الحرب العالمية الثانية . واستشهد بما قاله أستاذه الناقد الشهير

ألن تيت Allen Tate مرة من أن « الشعر الغربي أحرز أعظم انتصاراته عندما كُتِبَ في مجتمع وعالم متماسك . فعظمة شعر ( شكسبير ) أو ( دون ) لاتكمن في الموهبة الخاصة التي يمتلكها الشاعر أو في الاشكال الفنية التي يستخدمها كالسوناتا فحسب ، وإنما تكمن أيضاً في حقيقة كون الشاعر قد عاش مع المجتمع وشاركه في امتلاك رؤية متماسكة للكون . وفي القرن العشرين كان لتقدم المعرفة العلمية وضعف أثر الدين وانحسار مد اعتقاد البشر بالقيم الخارجية والمطلقة أن فقد الشاعر وظيفته وهي خلق عالم جديد . وكثيراً مااستبدل العالم القديم بعالم جديد ذاتي ومبهم . . » .

أنا أوافق « ألن تيت » على رأيه . وإذا كنا نؤمن أن الغناء هو أصل الشعر فإن معظم الشعر الحديث سيبدو فاقداً للكثير من قيمته . ذلك أن معظم الشعراء الحديثين لايغني شعرهم . وبما أن من الصعب فهم أفكار القصيدة لأنها مبهمة فإن خيال القارىء لايسمح له بالتواصل مع القصيدة . إن التأكيد على المجتمع أو التأكيد على البعد الاجتماعي يتناقض مع الإبهام . .

عندما ينكفىء الشاعر على نفسه هارباً من العالم الخارجي فإنه يصبح متعاملاً مع ذاته المنفصلة . من هنا ينشأ الإبهام .

بالطبع هناك شعراء جيدون ولكنهم ليسوا عظاماً . هناك ( روبرت لويل ) و ( ريتشرد ويلبور ) و ( جون بيريمان ) و ( ألن غينسبرغ ) . هؤلاء شعراء جيدون . وأفضل مالديهم يتجلى عندما يحاولون الاتصال بالعالم من حولهم وأن يلتزموا بالمجتمع وبتقدمه ونقده أيضاً . ولكن

الشاعر الأمريكي والغربي لسوء الحظ قد كف عن أن يكون قائداًللمجتمع كما كان ( هيغو ) أو ( شكسبير ) أو ( ويتمان ) .

وقال ( إركسون ) : « لقد أصبح الشعر محدوداً من حيث مداه . أصبح هواية النخبة . وهذا مايجعل مهمة النقد بالغة الصعوبة . أمابالنسبة للمشهد الروائي الامريكي فإن أعظم ثلاثة كتاب هم ( جون بارث ) و ( صول بيلو ) و ( جوزف هيلر ) . . » وقاطعت ( إركسون ) قائلاً :

— ولكن ( صول بيلو ) يهودي . . إنه لايكتب عن المجتمع الأمريكي وإنما يكتب عن الاقلية اليهودية في المجتمع الأمريكي . إنه ليس كاتباً أمريكياً . . بل هو كاتب صهيوني يعنى من المعاني .



قال : — إنه يهودي . وفي رواياته يتجلى شعور اليهودي بكراهية نفسه . وأحياناً يلاحظ لديه الشعور بالرثاء لنفسه .



قلت : — وماذا عن اليهودي ( فيليب روث ) .. إنه يقدم في كثير من المصادر الأمريكية وكأنه روائي عظيم ولكنه روائي عادي . »

قال : — « هناك نقاد تستأجرهم شركات النشر التي يسيطر عليها اليهود . وهذا ماحدث بالنسبة لـ ( ليون أوريس ) مؤلف رواية(خروج ) الدعاية شيء آخر غير الأدب . لاأهمية لأوريس إطلاقاً . ليس المهم أن يكون الكتاب هو الأفضل مبيعاً . قيمة « الأفضل مبيعاً» ليست حكماً نقدياً أدبياً بالضرورة .

يجب التمييز بين الكاتب العظيم وبين الكاتب الأكثر مبيعاً **Bestseller**. وفي ذهني الآن كاتب تأثر بمؤثرات عربية هو ( بول باولز ) الذي كتب

رواية ممتازة عن شمال افريقيا عنوانها « السماء الملجأ » . كما أن هناك (جون بارث) الذي كتب متأثراً بألف ليلة وليلة.(باولز)عاش في (طنجة) بالمغرب حيث سجل تسجيلاً حرفياً روايةشعبيةبعنوان«حب مقابل شعيرات» كما سمعها بالحرف الواحد . تدور الرواية حول عربي يقع في حب فتاة جميلة ينجح في استمالتها إليه بعد أن يستخدم رقية سحرية تصنعها له إحدى الساحرات . ولكنه يفقد حريته بالزواج من الفتاة ويفقد حب الفتاة أيضاً عندما تكتشف أنه استخدم رقية سحرية ليستميلها إليه . ولاتلبث الفتاة أن تتخلص من الرقيةالسحرية ويستحيل حبها إلى كراهية فيفترقان .

## وقـــائع

# قصائد كتبها «ماركس» وتنشر لأول مــــرّة

ترجمة : صلاح فـائق



تشترك عدة مؤسسات للطبع والنشر في كل من موسكو ، لندن ، نيويورك ، على طبع الاعمال الكاملة لماركس ـ انجلز ، للمرة الاولى ، باللغة الانكليزية ، وقد صدر مؤخرا المجلة الاول من هذه الاعمال عن دار التقدم في موسكو . ومن المتوقع ان يتم انجاز هذا المشروع الهام خلال السنوات القادمة .

يشتمل المجلد الاول على أعمال ماركس الاولى : قصائده ، ورسائل والده ، وصديقته جيني . وبعض الأوراق المدرسية التي كتبها اثناء فترة دراسته في الجامعة مابين آب ( ١٨٣٥ ) ـ آذار ( ١٨٤٣ ) .

يتضمن الجزء الاساسي من هذا المجلد الاعمال الادبية لماركس ، وقد جمعها بنفسه لتكون « بمثابة جزء ضئيل من حب دائم ، مهدى الى والدي العزيز بمناسبة عيد ميلاده » حسب تعبير ماركس .

تحتوي الأعمال الادبية هذه على : اغان ، رومانسيات ، سونات ، قصائد انسانية ، ومشاهد من التراجيديا الشعرية Oulanem غير الكاملة . وملحق بهذا الكتاب الشعري عدة فصول من روايته Scorpionandfelix القصائد ، خاصة ، كتبت في الفترة التي سبقت نيسان ١٨٣٧ . طبعت المجموعة كلها تحت اسم ( أغان وحشية ) في مجلة Athenaum الالمانية الصادرة في عام ( ١٨٤١ )

تمت ترجمة هذا الجزء الى اللغة الانكليزية عن النسخة الالمانية الاصلية من قبل كل من ( الكس ميللر ) بالاشتراك مع ( ديانا ميللر ) و ( فيكتور شفايت ) .

كان ماركس يجد في أعماله الادبية ، وخاصة قصائد شبابه ، الحرارة والصدق في المشاعر . لكن القيمة الرئيسية لهذه الكتابات الشابة تكمن في انها تعكسُ وجهة نظر ماركس الشاب في مجالات معينة من لعالم ، موقفه من الحياة اليومية الدائرة من حوله ، وبعض الأسس التي تكونُ شخصيتهُ . إنها تقدم لنا كشفاً مهماً لذهن ماركس الشاب .

* * *

## الرجل المائي العجوز ، القزم



– ١ –

تندفعُ المياهُ بصورة مخيفة ،
تدورُ الامواجُ وتدورُ حول المكان
تبدو كما لو أنها لاتشعرُ بأي ألم على الاطلاق ،
حين تسقطُ وتتكسر ،
برودة القلب ،
برودة الذهن ،
تندفعُ ، تندفعُ طوال الوقت .

– ٢ –

لكن ثمة في الاعماق حيث تحتدمُ المياه
يجلسُ قزمٌ ، إبيضَ بتأثير الزمن .
يرقصُ حول المكان حينَ يظهر القمر ،
حينَ تلوحُ نجمةٌ صغيرة خلال غيمة صغيرة
قافزاً بشكل غريب وواثباً بمرح ، محاولاً
أن يشربَ ماء الجدول الصغير حتى يجفَ .

- ٣ -

الأمواج هي قاتلته ، كل واحدة تنخرُ هيكلَه القديم ،
تعرُّ خلال نخاعه، وأطرافه مثل الثلج
ولانه يراها تثبُ بهذا الشكل
يصبح وجهُه تكشيرةَ حزنٍ وكآبة
حتى توقفَ أشعة الشمس رقصة القمر
ثم تندفعُ المياه بصوت مخيف
تدورُ الامواج وتدور حول المكان
تبدو كما لو انها لاتشعر بأي ألمٍ على الاطلاق
حينَ تسقطُ وتتكسر ،
برودة القلب ،
برودة الذهن ،
تندفع ، تندفعُ طوالَ الوقت .

* * *

## نفسية طالب الطب

من يأكلُ عشاءً من الكآبة والمعكرونة ،
سيعاني — كوابيس ليلية ، بكميات كبيرة .

* * *

## بصدد فارس — بطل معين

إسخرْ منهُ هنا ، إسخرْ منهُ هناك ، ودائماً
ستجدُ ان الفارس والبطل يندمجان معاً .
نعم إن كلامهُ اثناء الرقص حديثٌ جداً ،
لكن قملات مكتهلة تأكلهُ في الليل

* * *

## الاستيقاظ

### - ١ -

حين تتفتحُ عيناك المشرقتان
مبتهجةً ومرتعشة ،
مثل وترٍ موسيقي شارد
تلك الكآبة ،
ذلك النوم الخفيف ،
المربوطان بالقيثارة ،
في الاعلى خلال حجاب الليل المقدس ،
ثم من الومضة العليا
تدخلُ بحب
نجوماً أبدية .

### - ٢ -



مرتعشاً تغرقُ
بصدرٍ لاهث ،
ترى العوالم الابدية
فوقك ، تحتك ،
لايمكن الوصول اليها ، بلا نهاية ،
طافية في قطاراتٍ راقصة
من أبديةٍ قلقة
تسقطُ أنت مثل ذرةٍ
خلال الكون .

### - ٣ -

يقظتكَ
هي نهوضٌ بلا نهاية

نهوضكَ
هو سقوطٌ بلا نهاية .

– ٤ –

حينَ تنطلقُ الشعلة المتموجة لروحك
في أعماقهـا ،
من داخل صدرك
هناك تبرزُ
أنغامٌ سحرية
مرفوعة بواسطة أرواح .
محمولةٌ بغرورٍ جميل ،
سر الروح
ينطلقُ من الارواح
كشيطانٍ جهنمي .



– ٥ –

هبوطك
هو ارتفاعٌ لانهائي
إرتفاعك اللا نهائي
هو بشفاه مرتجفة –
الاحمرار الاثيري
توهـج ،
ابديـةٌ
قبلة حبٍ لجبهة الأله .

*    *    *

## موضة رومانسية

الطفلة التي كتبت ، كما تعلمون ، الى ( غوته ) ذات مرة
راغبةً إيهامهُ بانه احبّها

ذهبت الى المسرح في يومٍ جميل
اعترض طريقها زيٌ نظامي
وتقدم باتجاهها بابتسامةٍ صديقة .
« ايها السيد العطوف ، ترغب بتبينا ، للحظة ،
وهي المبتلاة برغبةٍ حلوة ، أن تريح
رأسها ذا الشعر المجعد على صدرك » .
حينئذ أجابها الزيُ بطريقة جافة ،
« بتينا ، هذا امرٌ يعود لكِ تماما ! » .
« ياحبيبي » أجابت بلهفة ،
« انك متأكدٌ بالطبع انه لايوجد فيَّ أي قمل ! » .

* * *

## تساؤلات لامبالية



« لا أعرفُ كيف يتشاجرون مع أنفسهم بالطريقة التي يفعلونها بها »
« زررْ معطفك فقط ، ايها السيد الغريب ، ولن يسرقوا منك شيئا » .

* * *

## ثلاثة اضواء صغيرة

ثلاثة اضواء بعيدة تومضُ بسكون ،
انها حين تنظرُ تتألقُ مثل عيون نجمية .
قد تهذي العاطفة ، قد تصرخ الريح ،
لكن الاضواء الصغيرة لاتنطفىء .
احد الاضواء يكافحُ بشكلٍ رائع ليصعدَ الى أعلى
متضرعاً للسماء ان يرتفعَ
انهُ يطرفُ بعينيه بثقةٍ كبيرة ،
كما لو أن باستطاعة الاله ان يراه .

ينظرُ الآخر الى الصالات الارضية
ويصغي لصدى نداءات النصر ،
مستديراً لاخوته في السماء
شاهقاً بنبوءةٍ صامتة .
يشتعلُ الأخير بنار ذهبية
الشعلُ تدفعُ بلهيبها إلى أعلى ،
إنها تخترقُ الكل ،
تنغمرُ الامواجُ في قلبها و ــ انظر ! ــ
وتتحولُ الى شجرةٍ مزهرة .
حينئذ ثلاثة اضواء صغيرة تومضُ بسكون
بدورها ، تتألقُ حين تنظرُ مثل عيون نجمية .
قد تهدي العاصفة ، قد تنفخُ الريح ،
روحين في روح واحدة
روحين سعيدتين الآن . !



* * *

## القيثارة السحرية

### أغنيــة

لغنائها وقعٌ غريب في الاذن ،
مثل قيثارة تهتزّ ، مثل أوتار مرتجفة ،
توقظُ المغني النائم .
« لماذا يدقُ القلبُ بمثل هذا الخوف ،
ما هذه الاصوات ، الشبيهة بهارمونيا
نجومٍ وارواحٍ تبكي ؟ »
ينهضُ ، يقفزُ من فراشه ،
يديرُ رأسهُ باتجاه الظلال
ويرى أوتار الذهب .

« تعال ، ايها المغني ، إنها ترفعك الى الاعلى والاسفل ،
عالياً في الهواء ، عميقاً في الارض ،
هذه الاوتار التي لاتستطيع إمساكها » .
انه يراها وهي تنمو ، تتفرعُ كثيراً ،
روحهُ ، في الداخل ، قلقة بعمق .
يرتفعُ الصوتُ في الهواء .
إنهُ يتبعهُ ، وهو يقويه
بسلالم لامرئية في الاعلى والاسفل ،
هنا ، هناك ، وفي كل مكان .
انهُ يقفُ ، ينفتحُ بابٌ ويهتزُ على مداه .
انفجارٌ موسيقي من الداخل
سيحملهُ بعيداً .
قيثارة ذات تألقٍ ذهبي رائع
تتصاعدُ الاصواتُ بأغنيةٍ طوال الليل والنهار ،
لكن ليسَ ثمة من يعزف .
انها تتشبثُ به مثل الرغبة ، مثل الالم
يهتز صدرهُ ، قلبهُ يدقُ بإيقاع أعلى من أن يسيطر عليه .
« تعزفُ القيثارة من قلبي ،
إنها نفسي ، وخزانتها — الفن
الذي يتدفقُ من روحي » .
بطريقةٍ جميلةٍ يصنع الاوتار ،
يهتز الصوتُ عالياً مثل ينابيع جبل ،
ينتفضُ بدويٌ يشبهُ الجحيم
يتدفق دمهُ وحشياً ، بعيداً تتحركُ أغنيتهُ ،
لم يكن يتوق للالم بمثل هذه القوة ،
إنه لم يعد يرى العالم .

* * *

## رجلٌ وطبل

ليس الطبلُ رجلاً ، والرجل ليس طبلاً ،
الطبلُ ذكيٌ جداً ، والرجل أصمٌ تماماً .
الطبلُ مربوطٌ باشرطة ، لكن الرجل مربوطٌ بما هو من صنعه ،
ويبقى الطبلُ ثابتاً حين يسقطُ الرجل
يقرعهُ الرجلُ الغاضب ، والطبل يستمرُ
نعم ، الطبل السعيد يدوي ، والرجلُ يصبحُ مكتئباً
ثم يسحبُ الرجلُ وجوهه ، ويضحكُ الطبل منه ،
ويصرخُ الرجل في ارجاء البيت محدثا ضجة بشعة .
« هيّ ، ايها الطبل ، هو ، ايها الطبل ، لماذا تضحكُ بخبث ؟
انك تجعلني ارتكبُ الحماقة لم تخرجُ لسانك لي !
« اللعنة عليك ، ايها الطبل ، انك تخجلني ، انك تسخرُ
وتهزأ بـي !
لماذا تدوي حين اقرعُ ، لماذا انت معلقٌ حيث ربطتُ ؟
« عليك ان ترقص حين اقرعُ ، عليك ان تقرع حين اغني ،
عليك ان تضحك حين ابكي ، عليك ان تضحك حين اقفز »
« عبسَ الرجل للطبل بنوبة غضب مفاجئة ،
انه يضربهُ يضربهُ يضربهُ حتى ينبثق دمهُ » .
هكذا لم يعد للطبلِ رجلٌ ، والرجلُ لم يعد يملكُ طبلاً
بعدئذ يذهبُ الرجلُ ليُصبحَ كاهناً .

* * *

## رؤى حلم

من أحلامي ساداعبُ
بنعومةٍ مشهداً نسيجياً
سأنسجُ حلقات جميلة
من خصلات شعري

انجازُ ليلي ، سامِلاه بدم القلب
لأن من موجات الحلم ، تنبثقُ
صورة النار ، الخيال ، المد والجزر
الجمال في الحب ، وانين الرياح
إنها ستسمو ، كل التائق الذهبي ،
وسيرتفعُ البيتُ الصغير عاليا
وستتجولُ خصل شعري ، مجعدة ،
فتاة رائعة في ظلمةٍ ملتفة ،
سيجري دمي الى الامام باغان لؤلؤية ،
تتحدرُ حول تائق الكتف الرخامي ،
والمصباح يعكسُ الشموس ،
سيغمرُ قلبي قبة السماء .
سيهزُ ، في الاسفل ، كل الغرف المحيطة
لكن بالنسبة لي ، سأتحولُ الى بطلٍ عملاق ،
في تحديقه الرائع نار مهرجانٍ عالية ،
العالم العظيم سيكونُ قيثارة عاصفة ،
سينبضُ قلبي باغنية رعد
ستكونُ الشموس حبها وصخرة المها
بتواضع متكبر ، سأفرقُ
بتواضعٍ جريء ، اندفعُ حتى الصدر

* * *

## مقطع من قصيدة ( حكمة رياضية )

لو ان ( أ ) هو المحبوب و ( ب ) هو المحب ،
سأراهنُ بقميصي عشر مرات لاؤكد
ان ( أ ) و ( ب ) حين يجمعان
فانهما يكونان زوجاً واحداً من المحبين

* * *

## المجنونـة

« اغنية »

هناك ، تحت ضوء القمر ، ترقص امرأة ،
انها تشع في الليل ،
ثوبها يرفرف بشدة ، عينان تتألقان بصفاء ،
مثل لآلىء في وجه صخري شفاف .
تعال إلى هنا ، أيها البحر الأزرق ،
سأقبلك بشوق .
إضفر لي تاجاً من الصفصاف ،
حك لي عباءة خضراء مزرقة .
« أجلب ذهباً بديعاً وزمرداً أحمر
حيث يخفق هناك دم قلبي .
كانت على صدر دافىء لعاشق متعب ،
غرق في المحيط .
« لك ، سأغني أشتياتي ،
يجب أن تنبثق تلك الريح والموجة
سأقفز عالياً في الرقصة
وعلى الريح والموجة أن تبكيا ! »
انها تمسك صفصافاً بيدها
وتربطه بشريط أخضر
إنها تنظر اليه بطريقة غريبة
وتأمره أن يتقدم بخفة .
« الآن اقرضني اجنحتك
ليكون لصوتي صدى أسفل البحر :
ايتها الام ، ألم تعرفي
كيف طوقت بحبر ابنك ؟ »
كم هي مظلمة الاماكن هنا وهناك حيث مضت
مكدسة كل الصفصاف الى جانب البحر
رقصت بفخر هناك في الاعلى والاسفل
حتى يكتمل سحرها .

* * *

# «حسيب كيالي» وملحمة الحياة اليومية

نصر الدين البحرة



أول ما يتبادر إلى الذهن إثر الانتهاء من قراءة «أجراس البنفسج الصغيرة» (١) رواية حسيب كيالي الأخيرة، هو السؤال التالي: ما الذي يستطيع أن يقدمه هذا الكتاب من أجل الحكم على تطور الرواية عند الأستاذ كيالي؟

لقد نشر حسيب روايته الأولى مكاتيب الغرام عام ١٩٥٦، وها هو ذاعمله الروائي الثاني يصدر بعد أربع عشرة سنة، فهل يمكن التصدي للمهمة انطلاقاً من هذين العملين!

إن الكاتب الذي عرف بغزارة إنتاجه وتعدد ألوانه: الشعر، القصة القصيرة، المسرحية، التمثيلية الإذاعية، الرواية، المقالة، ما زال يخبىء في دروجه عدداً من الروايات لم يقدر لها أن ترى النور بعد، الأمر الذي يجعل رصد التطور الأدبي لدى الأستاذ كيالي عملية أكثر من صعبة ومعقدة، وشبه مستحيلة، ما دامت نصوصه الأخرى ليست موفورة بين أيدينا.

ومهما يكن من أمر، فإن أمامنا الآن روايته «أجراس البنفسج الصغيرة» وهي تبدو على نحو ما خارقة للمألوف.

(١) المنشورات العلمية – بيروت – ١٩٧٠

وقد كتبت بطريقة تكاد تكون خاصة بصاحبها تماماً ، وتشعر معها بأن الكاتب يبسط ظله على أشخاصها جميعاً . وأنه يتوارى خلف هذا الرجل حيناً ، ليظهر مرة أخرى أمام تلك الحادثة ، أو بجانب ذلك الإنسان .

وإذا كان لا بد من التفاتة نحو التقسيمات التقليدية للقصة ، لوضع «أجراس البنفسج الصغيرة» تحت التصنيف المناسب ، فإن القارىء سيشعر بشيء من الحيرة ، وسيفاجئه ذلك السيل العارم من الحوادث الصغيرة والجزئيات التي تحفل بها الرواية .

حسين .. بطل القصة موظف في مصرف أمضى فترة من حياته في أوروبا ، نشأت خلالها علاقة عاطفية بينه وبين فتاة فرنسية ، ظلت آثارها محفورة عميقاً في نفسه . لقد أحبته الفتاة بالفعل ، وكانت لديه رغبة جارفة في أن تستمر هذه العلاقة لولا أنه انهار أمام فكرة ألحت عليه وسيطرت على مشاعره : كيف يعيش مع فتاة لها ماض ؟ وبصرف النظر عن أنه هو الذي استدرجها إلى البوح والإفضاء بمكنوناتها وأسرارها ، كما أنه استعادها رواية الأحداث ذاتها يوم فقدت عذريتها ، فإنه ظل يتمنى لو أنها كذبت أمامه .. لو أنها لفقت قصة ما تقنعه بها وتصرفه عن التفكير في هذا الأمر .. إلا أنها لم تفعل ، وكما يفعل أي إنسان متمدن ، فتحت قلبها على مصراعيه .. ورفضت أن تكذب .

ورغم أن زماناً قد مضى على عودة حسين بطل القصة من فرنسا .. فإنه لم يستطع أن ينسى الفتاة قد مضى على عودة حسين بطل وغدا ينظر من خلال تذكره لهذه العلاقة المأزومة .. إلى الأخريات ، حتى إنه ألقى بظلال شكوكه هذه على زميلته في المصرف بعد أن راقت في عينيه وأحب أن يخطبها . عندئذ انصرف إلى خطبة أختها .. فصدمته مرة أخرى تلك الهالة المصطنعة التي أحاطتها أمها بها .

هذا هو الخط الرئيسي للقصة .. مع ذلك فلا بأس من استعراض أشخاصها الرئيسيين ، فقد تساعدنا مثل هذه المحاولة ، على توضيح ملامح الأشخاص أنفسهم وإلقاء بعض الضوء على مسار الأحداث ، ووضع النقاط على الحروف ، فيما أراد الكاتب أن يبرزه ويوضحه من وراء ذلك جميعاً .:

يقدم حسيب كيالي بطل قصته : حسين ، خلال وصف أستاذه القديم لعمله في المصرف على النحو التالي :

هذا عمل يغنيك عن الشحاذة ، يؤمن لك الخبزات بلا زيادة .. ولكن قيمتك فيما تنشر على الناس .. او أن بلادنا على فكري لكنت تعيش الآن من قلمك .. » .

إذن فهو كاتب اضطره سوء توزيع العمل إلى العمل موظفاً في مصرف . أما زميله الآخر في المصرف ذاته ، عبد المجيد ، فإن الأستاذ كيالي يعطي صورة عنه بلسان زميله حسين – وهو راوية القصة أيضاً – :

« إن هذا الإنسان قد عاش . أحكامه على الناس مستمدة من غوص على الأعماق . . عبد المجيد مزيج مدهش من الحنان واللا مبالاة من الخير والشر ، من الجد والسخرية . . إنه الحياة نفسها . . الليل عنده يعقب النهار والحزن يختلط بالحبور » .

إذن . . فإنه نقيض حسين المزاجي ، بل إنه .. على نحو ما يتامه ، وقد يكون هذا هو السر في تلك الزمالة العميقة بينهما ، دون أن تكون لغرفة عملهما المشتركة علاقة بذلك إلا قليلا .

يمكن القول إن الفتاة الباريسية « شارلوت » تتأخر بعض الشيء قبل أن تظهر في الصفحة ٥٩ من القصة . . . وخلال ذلك فإننا نتعرف بزميلتها الدمشقية التي لم نرها ، القرنية التي بات حسين عاجزاً عن رؤيتها إلا خلالها . . . تظهر سهام الزميلة في المصرف ، مع أول صفحة في القصة ، خارجة من مكتب المدير بعد أن نالت حظها من التوبيخ . . لوقوعها في خطأ لم تكن مسؤولة تماماً عنه : « الباب يوصد ويغدو جزءاً جامداً من الجدار ، قد يتميز منه باللون البرتقالي والأكرة المعدنية . . غير أننا ، عبد المجيد وأنا ، لا نحول نظرنا عنه . . نرى فيه أبداً انخطافة الخصر ، واندفاعة الردفين ، وشموخ النهد الأيسر ، وتشلل الشعر الأسود الأثيث » . « وها هي اليوم في هذا الثوب الكحلي البسيط فيحبك على الجسد المياد . . لا يعصمنا منه عاصم » .

لقد كان عبد المجيد صديق عائلتها الحميم ، وها هو يحدث حسيناً عنها : « من أسرة محترمة . أنعم وأكرم ، جماعة دراويش مثلنا . الأم تقبض راتباً شحيحاً مثل تقاعد أمي ، والأخت درست الخياطة في مدرسة الطليان – سهام هي التي درستها على حسابها . كانت تعمل مع شغلها في المصرف ، بعد الظهر في محل تجاري . . لكنهم الآن في يسر ، والأخت خياطة ناجحة » .

. . والتقى بها حسين أكثر من مرة ، وكان في كل التقاء يزداد منها اقتراباً ، حتى فوجىء بها ذات يوم « في سيارة لا تنقصها الأبهة » مع محام شاب ، فلم يلبث عبد المجيد أن أوضح له أن هذا أخوها بالرضاع وابن خالتها .

مع ذلك . . فقد برز له « شبح شارلوت ، منتصب فوق رأسي كالمارد ، باسط ذراعيه يريد أن يطبق بهما علي » . . .

هؤلاء إذن هم الأشخاص الرئيسيون في الرواية ، وفيما عدا ذلك فإن الأشخاص

يتراءون أشبه بالتوابع التي تدور في أفلاك الكواكب الكبرى ، وقد استطاع الأستاذ كيالي ، خلف هؤلاء ، وأولئك . وخلال الحوارات والأحداث الجزئيسة الصغيرة ، أن يطرح مجموعة من المشكلات .. ركاماً من القضايا :

١ – قدم جانباً من المشكلة الاجتماعية في الريف في المجتمع القديم ، عندما تحدث حسين عن أخته ، سميحة ، التي لم تنجب ، رغم زواجها من طبيب ناجح منذ أكثر من خمسة عشر عاماً . وقد وجد الاثنان حلاً لمشكلتهما رأياه في منتهى الإنسانية والرحمة ، عندما تبنيا طفلة ريفية صغيرة تشكو من سوء التغذية ، واستأجرا من أجل العناية بها بنية أخرى من الريف .

يقول الزوج : كل العمل لا يتعدى العناية بابنتنا الصغيرة هذه .

فيجيب الرجل والد البنية :

– خير إن شاء الله . والله نحن ما لنا عادة .. نحن لا نؤجر ولا نبيع . أنا رجل فلاح ، وعندي أرض ، وفاطمة كانت في المدرسة .. وصلت إلى الصف الخامس . اسألها إذا شئت . ولكن الحال عندنا في المنطقة .

٢ – عالج مشكلات الزواج والعلاقة بين الجنسين ، في إطار المجتمع التقليدي ، وفضح خلال ذلك مظاهر الخطوبة المزيفة الكاذبة والمطالب الباهظة التي يثقل بها أهل الفتاة كاهل الخطيب .

٣ – أشار إلى جانب من مظاهر البيروقراطية في حياتنا ، خلال الحديث الذي أداره هاشم ، شقيق حسين ، حول الموظفين « لماذا خلق الله هذه الطائفة ؟ أنا أفهم أن يكون في الدنيا فلاحون ، بناؤون عمال .. وأما الموظفون ! يجلس لك الموظف وراء مكتبه .. ويرن الجرس ، فيدخل الآذن ... الخ ... » .

٤ – ألمح إلى مأساة الأديب الذي يضطر إلى العمل في الوظائف الرسمية – وقد أشرت إلى ذلك سابقاً .

٥ – أثار مشكلة الثقافة السطحية السريعة التي تسربت إلى جمهورنا ، من رشوحات التأثيرات الذرائعية الأميركية . يقول حسين : « وناسنا في هذا البلد إما ألا يقرأوا البتة ، إما أن يقبلوا إقبال المتفضل على القراءة الخفيفة التي تيسر لهم أن يناموا بسرعة .. وإما أن يتهافتوا على ما يتصل بالهدير الملح المنبعث من حاجات لم تطمأن ... » .

٦ – ويبدو في بعض الأحيان ذلك الباحث المنقر عن الرجولة والأصالة ، بمعنى الكلمة : « هذه الصبح كنت ليالي عديدة . فتكت . قطعت الطريق ، ويقولون عندنا رجال ، فتيان يحملون الأمهار إلى

السطوح . إن الضبع هنا ، على بعد يسير من الضيعة . لم يبق إلا أن تهجم على البيوت . . .

— طيب وإذا قت وأحضرتها لك . . الآن ؟

— رهان .

— قبلت . وأذهب بالقبقاب من أجل خاطرك .

في المجلس ذاته تمددت ضبع مشقوقة الرأس .

وبالطبع فإني أقدم هنا نماذج ، ولست لأريد أن أحصي ، بل لعل مجموعة الأحداث الصغيرة والملاحظات الجانبية والحوارات العابرة في « أجراس البنفسج الصغيرة » هي من الرحابة والشمول بحيث لا يمكن حصرها . . . ولكن ما هو مبرر وجودها في الرواية ، وهل هنالك خيط ينظمها جميعاً؟

من ناحية أخرى فهي من الوفرة بحيث تستدعي سؤالا آخر . فهل كانت الحوادث الرئيسية في الرواية . . حيلة ، مجرد حيلة الربط بين هذه الجزئيات التي يمكن أن تشكل خلفية الرواية ؟ أم أن هذه الجزئيات لم تكن أكثر من محطات صغيرة سريعة . . مهدت لأحداث الرواية البارزة ، في ما يشبه الإيقاعات والأنغام الجزئية المدروسة التي تنظم الألحان الكبيرة ؟

يظن القارىء لأول وهلة أن الكاتب قد أرخى عنانه تماماً واستسلم إلى هذه الأحداث الصغيرة والحوارات الجانبية ، تسوقه كيفما اتفق سوقاً مجانياً ، لا طائل خلفه ، مثل إنسان متعب . . تحمله الأمواج على هواها . لقد استطاع حسيب أن يرسل كل أولئك الأشخاص الفرعيين ، وجميع تلك الأحداث الجانبية والحوارات الخاطفة ، في ما يبدو أنه عمل مجاني ، أو أنه صور متعددة لحال واحدة من التسيب والانفلات . . ولكن ضمن مخطط محدد واضح ، ما زال يملك خيوطه كافة في يده ، يحركها أنى شاء ، ثم يوقفها عند الحد الذي يريد .

إن حسيب كيالي ما زال يتحدث باستمرار عما يسميه « ملحمة الحياة اليومية » ولعله كتب عدداً من أعماله المسرحية والقصصية تعبيراً عن هذه النظرة المقننة إلى الحياة أو الأشخاص . فهو يرى أن أحداث الحياة اليومية وجزئياتها ، تخفي وراءها مزيداً من الأسرار ، وقد تصلح في ذاتها للتعبير عن عبقرية الحياة وقدرتها على التدفق والاستمرار رغم كل شيء . . إذن فما أجدرها بالإسم الذي يطلقه عليها الأستاذ كيالي : « ملحمة الحياة اليومية » .

تمت اللعبة إذن ، ووقع القارىء في الفخ الذي نصبه حسيب منذ البداية . فوراء الإيهام بتسقط أكثر الأشياء واقعية وحقيقية ، كان الكاتب ما يفتأ يجرد

الأحداث ، تجريداً يقربها أحياناً من حدود التصوف والميتافيزيك !

. . . دعونا إذن نتساءل بعد ذلك عن الملامح الفكرية والمواقع الطبقية لأشخاص الرواية . .

يترامى هؤلاء في أغلب الأحيان نماذج منتقاة من البورجوازية الصغيرة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى . . . بمفاهيمها ، وعواطفها ، وقلقها وترددها ، وتعلقها وضياعها :

* عندما خطب حسين إحدى الفتيات في بداية الرواية جاءه جواب الوسيط : « إنهم يتشرفون بالا تتساب إلى دوحتنا الباسقة . . . تحت الأسرة العريقة . . .

* التقت أمه ذات يوم بطفل صغير « في كومة أسمال يمد يداً صغيرة عجفاء ، غير مدربة على السؤال » « فأفرغت جيبها من النقود وصبّها في يديه الصغيرتين وقطعت المسافة ماشية » .

* يمكن أن تكون « سلمى » و «علياء» الفتاتان اللتان التقى بهما حسين في منزل عبد المجيد ودار بينهم ما دار من لهو ومجون.. رمزاً مباشراً لضياع البورجوازية الصغيرة وتقلقلها .

* ويترامى القلق والحيرة والتردد في أجلى الصور وأكثرها وضوحاً وحدة ، في العلاقة التي نشأت بين حسين وشارلوت في باريس . يسألها كيف استسلمت لأول فتى – كان خطيبها – ثم يمعن في الإلحاح عليها ، كي تروي له التفاصيل . . وبعدئذ يقول :

« كنت ليلتها أعمى ، مجنوناً . . أسمعتها كلمات أستحي من تذكرها ، لم تجبني . . كانت ترتعد في حرقة وتنتحب صامتة . . وأنا متدرج في زوبعة من الغيظ والغيرة والجنون . . فلما ثبت إلى نفسي قليلا ضممتها إلى صدري . . شددتها إلى أحببتها بكل ما في ذراعي وحبي وحزني من قوى . . . » .

وبعد ثلاثة أيام استعادها التفاصيل فرونها صادقة مخلصة ، معتذرة . . وحينئذ تمنّاها أن تكذب وتنكر اعترافها السابق . وبعد فترة . . . أيام قليلة ، أيقظها من نومها . « ولكن . . ماذا يريد هذا الساهر الأشعث ؟ إنه ليس ساهراً ، بل مؤرق مسهد . لقد فاته تفصيل واحد من قصة استسلامها . . وعاد الجنون الفظ » .

إن أشخاص الرواية جميعاً : الرئيسيين منهم والثانويين ، ينتمون انتماءً كاملا إلى البورجوازية الصغيرة . وإذا شئنا تحديداً أكثر دقة قلنا : القطاع المتنور من هذه الطبقة إنهم يطمحون إلى التقدم والتحرر ، ولكن أكثر من سبب يشدهم إلى الوراء ، في ذروة اللحظة التي يتصورون أنهم فيها . . يقطعون خطوات إلى الأمام .

ربما قال قائل : أما يكفينا ما أنتجته البورجوازية الصغيرة ، من أعمال ، في مختلف الأنواع الأدبية والفنية . ألم يحن الوقت . . . من أجل بزوغ ذلك الكاتب يعبر عن هموم ومشكلات الطبقات الكادحة في مجتمعنا العربي : العمال والفلاحين ؟

لقد يكون ذلك صحيحاً . إلا أنه في جميع الأحوال ليس أمراً إرادياً ولا يمكن أن يتخذ عند آخر تحليل صيغة الأمر . ويخيل إلي أن الدخول في هذا الأمر لمناقشته ودراسته وتحليله . . يغري كثيراً . . ولكن هل تكفي مثل هذه الدراسة لإفراز الكتاب المنشودين ؟!

من ناحية أخرى ، أوليس إفراز كتاب مزورين مصنوعين ، أسوأ كثيراً . . . من الافتقار إلى مثل هؤلاء الكتاب ؟!

ولماذا لا نعترف بصراحة مطلقة أن البورجوازية الصغيرة ، ما تزال هي الطبقة الأكثر نفوذاً وفعالية في حياتنا ، بحكم وضعها التاريخي ، وكل ما وضعه في أيدي أبنائها من إمكانات !

وما أظن أن حسيب كيالي يضار في شيء ، إذا قيل أنه كان كاتب البورجوازية الصغيرة في قصته « أجراس البنفسج الصغيرة » . . . وسواها من أعماله الأدبية .

إن النقد الأدبي لا يولي هذه المسألة إلا جزءاً من اهتمامه . ذلك أن اهتمامه ينصرف في الدرجة الأولى إلى الإجابة على هذا السؤال : ما نصيب هذا العمل الأدبي من الفن ؟! إذن ، لا بد والحال هذه أن تجيء النتيجة في صالح الكاتب .

# الحس العبثي وبعثرة الموجودات في «كالغزالة كصوت الماء والريح»

عصام ترشحاني



من يتعرف على « بندر عبد الحميد » يحبه كثيراً . . إنه طفل لامع يتمتع بعافية المحبة والإدهاش والفوضى . . وغالباً عندما نلتقي أراه يخربش بالصمت والحزن على كل شيء تقع عليه عيناه . . . ولخربشته ملامح غامضة ونكهة طيبة ناضجة . . إنه ككل الأطفال المبرزين يحب الحلوى والكتب الصغيرة والقطارات والموسيقا . . ويستأنس بالثلج والملصقات والعصافير ، يتعشق موسنة الليل وينصب كيناً لعائلة الأشباح . . .

هكذا عرفت « بندر عبد الحميد » وقرأت فيه الحزن البلدي والذهول وهواجس الصحراء . . . وقد صدرت له مجموعة شعرية عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق تحمل اسم ( كالغزالة كصوت الماء والريح ) ولدى مطالعتي لها استوقفتني هذه الأمور بشدة :

١ — محاولة الشاعر تفتيت العالم ويبرز ذلك عن طريق تخريب قواعد الواقع ونقل هذا الواقع إلى صعيد المذهل .

٢ — مواضيع الشاعر حافلة بالمتعة والغموض إنه يكتب عن الحزن العربي ، وأعياد الأطفال الفقراء ، يكتب عن الجوع والقتل والجنون ، والألحان المذبوحة ولا ينسى المدن التي تأكل عمر أصابعه وذاكرته ، والحب والنساء الفقيرات ، والبحر والمقصلة . .

٣ — إن عملية الخلق عنده تعتبر

نوعاً من التلاشي والاتحاد مع القدرات البارعة للغة . .

وما الأغراب في الغموض والإغراق في تقمص الأسرار إلا محاولة للهروب من الواقع عن طريق السفر في عربات اللغة السحرية نحو المجهول الجديد . .

٤ — إحداث الخلخلة في حواس القارىء من خلال ما يثيره من عناصر الاغراب والدهشة والتنفير والنشوة .

٥ — الطغيان الموسيقي للقصائد يثير توتراً جميلاً وعذوبة محببة .

هذه الميزات بما تكتنز به تظهر لنا بوضوح مقدرة الشاعر على التحكم بأدواته وقدرته أيضاً على العبث بأشجان القارىء. لننظر مثلاً :: كيف يتحد الشعر مع صاحبه والشاعر بهاجسه ؟ كيف تطول اللحظات وتنمو مثل زهرة عارية ، تهاجر لتظل بانتظار ذكرياتها ، وكيف يدخل الشاعر غابة الأسرار ، يترك سيفه للمجهول ويقطف وردة وجمجمة ويعود .

إن الشاعر يدمر العلاقات ، يلغمها ويقول لنا شيئاً ، لكن رموزه لا تفصح إلا بصعوبة عن هذا الشيء ، هكذا نظل في صراع مع اللهب والظلال ، مع الماء وهيمنة الخيال . . نبحث مع الشاعر ولكننا لا نبصر غير قشعريرة فاتنة ولا نحس إلا ألقاً خفيفاً قادماً باتجاه المجهول .

مرة كنت أرقص
كانت ظلالي
ترسم فوق الجدار طيوراً وأشجار سرو
وناراً ونهراً قديماً
تظل الطيور تحوم على الماء
والشجر المستطيل يمد أصابعه فتنة
والطيور تدوم ، تمضي إلى كبد الليل ،
بحر المسافات ،
يا بحر ، يا ليل ، أين الطيور ، وأين ظلالي ؟

هذا التجاسد بين الصور والانفعالات يخلق لوحة جميلة ذات آفاق مضيئة سرعان ما يتخافت ضوؤها ويضيع في اللانهاية وليس جديداً على بندر عبد الحميد أن ينطلق بنا إلى ما وراء الخيال أو يرمينا على عتبة الهدوء الذي يومىء بالخراب فقصيدته « عشرون نافذة على البحر » مكتظة بالدلالات التي يتسلط فيها الشاعر على المألوف :

يأتي إلي حوت وبحار
وقارورة من الملح ،
يسهرون ، يغنون ، يشربون كأس الغواية في الليل ،
ينثرون حقيبتي ، ينامون في فراشي

هذه الصور المتحركة والمندفعة في تمرد مطلق تخلق إحساساً بالاحتجاج والثورة على الركود والقهر والمسكنة ودعوة للحب المفتوح ، الحب الذي يصنع الفرح والانتصار

افتحوا نوافذ النسيم على البحر
عشرين ، ثلاثين ، تسعين نافذة
هنا الحب . . . قوس للنصر
هنا البحر تنأى أغانيه
يا بحر يا نشيد المعذبين
انتظرنا قليلاً . .

ثم يتجه ( بندر ) ليتبع مساراً واضحاً

وقصيدته ( اغترابات ماياكوفسكي ) مسكونة بهذا الوضوح المضيء ، إنه ينقلنا إلى عالم الشاعر الثائر ماياكوفسكي فيخاطبه :

وجهك سفر الجوع
يداك بكاء الثورة
قل لي من أين أتيت ؟

ثم يضيع السؤال على أول بوابة مرعبة حيث الحزن يتقمص كل الأشياء ، والموت يأخذ شكل الحلم فيدعو ( بندر ) صديقه ماياكوفسكي لرحلة بعيدة نظيفة وإبحار جميل نتعرف من خلا له على وجه ماياكوفسكي المليء بحزن الشرق وحمى الغرب :

فهات يديك ودعنا نبحر
نتعرى في ساحات المدن الكبرى
نبحث عن كلمات أخرى

هكذا تظل الكلمات الجديدة وعملية البحث عنها هي هاجس الشاعر . . . وقد أورثته المدن الكبرى حزنها وآلامها وجراحها كجزء من المقايضة بينهما . . فصار غنياً بالوجد والهم والانتظار وفي داخله توق لحرية المطلقة ، ووله بالفرار البعيد ، إنه هكذا . . . يخرج من داخله حبه الموسوم بالكآبة ويطلقه للغامض ، يعطيه حريته ثم يعود وقيطان الحب الساهم في دمه يبحث عن سوسنة أخرى عناهاشارةالبدء والاتصال .

كلما أوشك الصيف يمضي
وتمضي عيون المها . . . وتدور
أصابعنا تتشهى العناقيد
تسكر باللمس
هذي المدينة قبر وسور

الرحلة مع الشاعر « بندر » ممتعة حقاً ولكنها تحتاج لنفس طويل وقبل أن أنهي حديثي أود أن أقف قليلا مع قصيدة ( عذابات الدكتور فاوست ) فهذه القصيدة تضج بالرموز التي لا تهتم بأي نظام لغوية أو أي ترتيب للصور ، فهي مزدحمة بالتقابل والتنافر ، غنية بالسحر الموسيقي والإدهاش اللفظي وفيها بعثرة لكل الموجودات

تكسري كغيمة
واندفعي كعربة
مجنونة كعقرب ، كموجة
صافية ملتهبة . . .

إنه يصر على عدم ربط الأشياء بعضها ببعض ولا يتأخر لحظة في التنقيب عن اللغة الجديدة ، إنه يتفاعل مع كل حدث بطريقته الغيبية الخاصة يحمله معه على انفراد ، يقمعه ، ثم يعيد صياغته ببراعة تتجاوز الواقع ومنه إلى المذهل . .

أتكسر تحت المطر الساري
والأرض زجاجة عطر
والليل غراب
أمشي وأمد يدي إلى الأشجار المرة
والأشجار المرة
تمد إلي مواعيد الأزمنة المنسية

هكذا يريد ( بندر ) أن يعيش عبثية الحياة ليستكنه عمق الأشياء ويتحرر من آلامها على طريقة ( الدكتور فاوست ) .

من هذا كله أخلص للقول بأن بندر عبد الحميد في مجموعته « كالغزالة كصوت الماء والريح » كان يحرص على الإدهاش اللفظي الذي يبهر القارىء ويتركه أسيراً لتساؤلات عديدة ربما في النهاية لا تفضي إلى شيء . . هذا الحرص قد تخلصت منه بعض القصائد وخاصة القصيدة الأولى في المجموعة التي تثير متاعب وهموماً فردية واجهها الشاعر رغماً عنه مما أبعدها عن طغيان التبرج الذي لبس معظم القصائد الأخرى .

رسالة القاهرة

# الفكر العربي أمام سؤال الأصالة والمعاصرة والغرب المتعب ينشد الراحة في الحكمة الهندية

بلال جيوسي



## ١ — الفكر العربي امام سؤال الاصالة والمعاصرة .

في «الجمعية المصرية للاقتصاد والتشريع» وفي إطار البرنامج الثقافي لمجلس الوحدة الاقتصادية العربية ، ألقى الدكتور « محي الدين صابر » المدير العام للمنظمة العربية للثقافة والتربية والعلوم محاضرة في العشرين من آذار ١٩٧٦ عنوانها : « الفكر العربي المعاصر وآفاق الوحدة العربية » . والحق أن العنوان مثير وهام ، وكيف لا يكون كذلك وهو يضع أمامنا بعدين أساسيين من حياتنا في هذه المنطقة : الفكر العربي والوحدة العربية. ويظن المرء أن المحاضرة ستدور حول دور الفكر العربي المعاصر في تحقيق الوحدة العربية ، أو عن تأثير هدف الوحدة العربية على الفكر العربي .

ولكن الدكتور صابر لم يحدثنا عن هذا ولا عن ذاك وإنما ركز اهتمامه على السؤال الهام : سؤال الأصالة والمعاصرة . وحتى في هذا المجال فلم يقم المحاضر بربط هذا السؤال بموضوع الوحدة بالعربية ليبين لنا أين تقع قضية الوحدة من مسألة الأصالة والمعاصرة ، وما هي العلاقات بين هذه المسألة وتلك القضية . وإنما اقتصر على تقديم أسئلة واستثارة أفكار أكثر مما حاول الإجابة عن تلك الأسئلة أو توسيع هذه الأفكار .

استهل المحاضر كلامه بالقول إن الفكر العربي المعاصر والوحدة العربية موضوع يستغرق الوجود العربي كله من جميع

زوأياه . ولهذا فإنه من الممكن مقاربته من عدة أنحاء ثقافية أو إيديولوجية ... الخ ولكن هذه الأنحاء تبقى مناظير محدودة . لذلك من الأفضل تناول الموضوع تناولا شمولياً . وهذا يتم – في ما يرى الدكتور صابر – عبر السؤال الهام : كيف تقارب أمتنا الحضارة المعاصرة ؟ ذلك أن الفكر المعاصر بكل تعقيده ، وبما هو حركة محكومة بالحضارة المعاصرة يطرح هذا السؤال : هل نندمج في الحضارة المعاصرة اندماج ذوبان ؟ أم نحتفظ بشخصيتنا ؟ بعبارة أخرى : كيف يمكن أن نحقق الصيغة السليمة بين الأصالة والإبداع ؟.

وبعد هذه المقدمة بين المحاضر بعض سمات الحضارة الغربية ، وكيف أن القول بأن هذه الحضارة هي بنت أوروبا وحدها ليس صحيحاً على إطلاقه . ذلك أنها حصيلة لتطور الفكر البشري كله ، ساهم الجميع فيها . فالسعي الحضاري متصل ، والانتقال من مرحلة إلى أخرى لايعني الانتقال الكامل، فهو ليس استبدال ثوب ، وإنما تبقى في الحضارة المعاصرة ذاتها قيم قديمة .

ولكن السمة الأساسية للحضارة المعاصرة هي قيامها على التفكير العلمي والسيطرة على الطبيعة ، على عكس الحضارات القديمة حين كان الانسان خاضعاً للطبيعة . والحضارة المعاصرة لها بعض الخصائص :

١ – فهي تميل إلى أن تكون مطلقة في نتائجها ، أي صالحة لكل زمان ومكان .

٢ – وهي عالمية تتخطى الحواجز بفضل ما أتيح من وسائل الاتصال .

٣ – وهي حضارة سوق ( سلعية ) فنتائجها تباع وتشترى .

والحضارة الحديثة – بالإضافة إلى هذه السمات – تطرح جملة من القيم . فهي تطرح التنمية اجتماعياً واقتصادياً قيمة جوهرية عن طريق استغلال كافة الموارد . وهي تطرح الديموقراطية متمثلة في حقوق المواطن وضماناتها ، وهي تطرح – ثالثاً – الموضوعية ، وتقدم مفاهيم جديدة للعمل والزمن وللانسان نفسه .

والحق – كما يقول الدكتور صابر – أن هذه القيم لم تجد تطبيقها الكامل لافي أوروبا والولايات المتحدة ولا خارجها . ذلك أن التغيرات المادية تسبق التغيرات السلوكية ، وهذه الظاهرة التي تسمى ( الهوة الحضارية ) قائمة في كل المجتمعات . وهذا هو السر في تفشي الظواهر المرضية كالتعصب العنصري والاستغلال السياسي والاجتماعي .

وفي العالم النامي يتأخر تبني هذه القيم لأن من يتخذ الموقف الفكري المتجه إلى المعاصرة هو المجتمع المركزي ، ولكن قيم الأفراد الباقية لاتلحق بهذا الموقف .

إن المجتمع العربي وهو من المجتمعات النامية وضعه خاص.فهو يمتلك رصيداً فكرياً ، وقدرة مالية وإمكانات اقتصادية عظيمة وقدرة

بشرية كبيرة . وهذه القدرات بالإضافة إلى التكامل بينها خليق بأن يدفع الأمة العربية في طريق المعاصرة .

ويبقى السؤال قائماً : ما الطريق إلى الصيغة السليمة بين الأصالة والمعاصرة . لا يقدم الدكتور صابر إجابة ، ولكنه يثير مشكلة في غاية الأهمية ، ولا أدري لماذا لم يتوسع في مناقشتها ، فلو فعل ذلك لازداد حديثه ثراء . والمشكلة هي أن المحاضر يعتقد أنه من الصعب إن لم يكن من المستحيل استيراد الحضارة الحديثة دون استيراد قيمها معها . فنحن — في مايرى — لا نستطيع استيراد المنتجات التكنولوجية للعالم الحديث دون تبني نفس القيم التي كانت خلف هذه الحضارة التكنولوجية فالحضارة — كما يقول — كل متكامل لا يتجزأ . وزيادة في الإيضاح ميز بين مفهوم الحضارة ومفهوم المدنية مستنداً إلى « ماكس فيبر » . فقال إن المدنية هي مانستعمله في حين أن الحضارة هي مانحن . وبهذا يتضح رأيه على أساس أننا لا نستطيع استيراد المدنية الحديثة دون تبني حضارتها .

أوالمشكلة في رأيه ، كيف نوفق بين ماهو إيجابي في تراثنا وبين الحضارة الحديثة ، بحيث ندخل عالم المعاصرة دون التخلي عن شخصيتنا ؟

ولو جاز لي أن أختتم هذا العرض المختصر بملاحظة لقلت إنه لامانع من إثارة الأسئلة الهامة وطرح المشكلات فهذا أساس الفكر ومنطلقه . إلا أننا كنا نتمنى من مثقف ممتاز من طراز الدكتور صابر أن يمسك بإحدى هذه المشكلات التي أثارها فيحفرفيها وفي ما حولها متجاوزاً مرحلة السؤال إلى إرساء أسس الإجابة وشق طرقها .



* * *

## ٢ ــ الغرب المتعب ينشد الراحة في الحكمة الهندية

في الحادي عشر من آذار ١٩٧٦ ألقى أستاذ أمريكي يدعى « دافيد هوبر » محاضرة في « الجمعية المصرية للدراسات النفسية » تحت عنوان « التأمل المتعالي » Transcendental Meditation . وببساطة شديدة فإن هذا « التأمل المتعالي » ليس إلا طريقة تعلم المرء الاسترخاء لمعاودة نشاطه بعد ذلك . وهي تشبه من بعض الوجوه « اليوغا » . وقد يسأل سائل : وما علاقة مثل هذه الأمور بمشكلاتنا في المجتمع العربي على سبيل المثال ؟ أليس الاهتمام بمثل هذه « الصرعات » ضرباً من الترف لا يجدر بنا أن نمارسه ونحن نواجه مشكلات كبيرة ومعقدة ؟ وليست هذه

الأسئلة بعيدة عن الحقيقة ، إلا أن ما يلفت النظر حقاً في هذا الموضوع هو انتشاره الواسع في الولايات المتحدة وأوروبا ، الأمر الذي يجعل منه ظاهرة تستحق الاهتمام لأنها تزيد من معرفتنا بحالات هذه المجتمعات وأطوارها . يضاف إلى ذلك أن بعض الجامعات الأمريكية المعروفة أخذت تقدم دروساً رسمية في هذا المضمار ، كما أن شخصيات علمية مرموقة تعمل فيه . كل هذا يضفي عليه مسحة من الجدية تسترعي الاهتمام . فمنذ عام ١٩٥٨ تعلم هذه الطريقة – حسب ما تقول إحدى النشرات – حوالي ثمانمائة ألف شخص . وخلال عام ١٩٧٤ سجلت الإحصاءات أن عشرة آلاف شخص يكتتبون لتعلم هذه الطريقة شهرياً في الولايات المتحدة وحدها .

ويمكننا تقسيم كلام المحاضر « دافيد هوبر » إلى أربعة أقسام :

آ : طريقة التأمل المتعالي .

ب : العلم الذي يقدم التبريرات النظرية لهذه الطريقة .

ج : الآمال الطوباوية المعقودة على هذه الطريقة .

د : الحلة العلمية التي تحاول الظهور بها

آ : والطريقة تقوم على تعليم الفرد الاسترخاء والتأمل العميق يومياً لمدة ١٥ – ٢٠ دقيقة . وفيها يغوص الفرد في داخل نفسه منسلخاً عن دوامة الحياة اليومية ، لينهض بعدها أكثر راحة وأكثر نشاطاً . ولم يقل المحاضر شيئاً يذكر عن الخطوات المتبعة للقيام بهذه العملية لأنها – حسب ادعائه – تستلزم جلسات فردية ( سبع جلسات ) . إلا أنه دأب على القول بأنها طريقة بسيطة للغاية وطبيعية جداً ، وعقلية أي لا تستلزم القيام بأي مجهود جسماني .

ورائد هذه الطريقة هو رجل هندي يدعى : ماهاريشي ماهيش يوغي » وهو ما زال حياً ، ويشرف على تدريسها .

ب : وعلى الرغم من أن المحاضر يؤكد أن التأمل المتعالي »» ليس ديناً ولا فلسفة ، إلا أنه يحاول أن يقدم أساساً نظرياً لهذه الطريقة . ويستمد هذا الأساس من الفلسفة الهندية . فنحن – كما يقول المحاضر – نرى في الكون نظاماً ينم عن عقل وذكاء ولكننا – في نفس الوقت – نرى تغيرات تطرأ على الطبيعة ، فالنباتات تنمو ، والحيوانات تتوالد . . . . الخ . كل هذا يدل على وجود ذكاء يفسر النظام ، وإبداع يفسر التغير . هذا الذكاء المبدع يقع في أساس الكون . ولما كان الإنسان جزءاً من هذا الكون ، فإن هناك في أعماقه ينبوعاً للذكاء المبدع . وطريقة التأمل المتعالي تتيح للمرء أن يغوص إلى أعماق نفسه ليمتح من هذا الينبوع ويعود إلى الحياة اليومية وقد تزود بقدر أكبر من الطاقة . فالتأمل هو وسيلة مواصلات – إذا صح التعبير – تتيح للمرء الوصول إلى هذا الينبوع للتزود منه بزاد من النشاط والقدرة على الإبداع . والبحث في الذكاء المبدع هذا يدعى « علم الذكاء المبدع »

Science of Creative intelligence

جـ : ويرى أصحاب هذا التيار – كما يقول المحاضر – أن انتشار هذه الطريقة وتوسعها سوف يقلل من شرور المجتمع وآفاته . إلى أمد بعيد ؛ لأنه سيمنح الإنسان فرصة للعودة إلى منبع الذكاء – وهو في نفس الوقت منبع الخير .

د : ولأن المنادين بهذه الطريقة يعرفون أثر العلم والمناهج العلمية على عقول الناس ؛ فإنهم أسسوا في سويسرا جامعة خاصة للقيام بدراسات علمية حول هذه الطريقة . وبالفعل ، فقد عرض المحاضر على جهاز « فيديوتيب » فيلماً ملوناً عن إحدى التجارب التي تجري في هذه الجامعة التي يبدو أنها مزودة بأحدث الأجهزة العلمية وأكثرها تعقيداً . والتجربة التي عرضها في الفيلم تظهر كيف يقوم الباحثون في هذه الجامعة بدراسة الآثار الفيزيولوجية لهذه الطريقة . وقد رأينا في الفيلم بعض الباحثين يقيسون نشاط أجهزة الجسم بمختلف أنواع المقاييس الدقيقة ، ويصلون إلى عدة نتائج منها أن نشاط المخ أثناء حالة التأمل يكون في حالة متوازنة ومنسجمة إلى أبعد الحدود .

يضاف إلى هذا مجموعة أبحاث تجريبية أخرى . فقد قامت إحدى الباحثات بقياس ذكاء مجموعة من الطلبة ثم قاست ذكاءهم بعد سنة مارسوا فيها التأمل العقلاني فوجدت أن نسبة ذكاءهم قد زادت ٣٠٪ .

وتسمى هذه الطريقة « بالتأمل المتعالي » أو التفكير التجاوزي كما حاول المحاضر أن أن يترجمها لأنها تمكن المرء من خلال التأمل والتفكير أن يمر إلى عالم يتجاوز الحياة اليومية ويتعالى عنها .

إن البحث العلمي في هذا المضمار لم يصل إلى نتائج حاسمة ، كما أن الخلفية الفلسفية لهذه الطريقة تبقى في مجال التأمل الذي لا يرقى إلى مرتبة العلم ، أما محاولة بناء مجتمع فاضل انطلاقاً من هذا « التأمل المتعالي » فإنه تعميم متسرع ينتسب إلى عالم الخيال أكثر مما يمت إلى الواقع . وتبقى الطريقة ذاتها ، فمن الجائز أنها تمنح ضرباً من الراحة ، ومن الصعب الحكم على هذا إلا على أسس تجريبية .

ولكن الأهم من هذا كله هو المدلول الاجتماعي لهذه الحركة . ذلك أن انتشارها يعني أن أصحابها قد خاطبوا في الناس حاجات نفسية ملحة ، هي الحاجة إلى التقاط الأنفاس في مجتمع ازداد التسارع فيه ، والحاجة إلى القدرة على مواكبة هذا التسارع . وهذا بالفعل ما يعد به أصحاب هذه الحركة . تأمل وانسلاخ عن الحياة اليومية ، ثم عودة بطاقة أكثر للانخراط فيها .

ويحضر إلى ذهني الآن كتاب « ألفن توفلر » الشهير « صدمة المستقبل » ١٩٧٠ ، الذي حاول أن يشرح فيه أثر تسارع التغير الاجتماعي والعلمي على حياة الناس ، ووجد في هذا التسارع عاملا أساسياً يفسر تغير وجه الحياة الاجتماعية بمختلف أبعادها . ولعل تحليله هذا يجد تأييداً له في الانتشار الواسع لحركة « التأمل المتعالي » .

القاهرة

رسالة باريس

# آلام الحلاج
## الغناء الجديد للشعراء العرب
## معرض بيكابيا - وفاة ماكس ارنست

فايز مقدسي



### ١ ــ ادب :

صدر مؤخراً عن دار النشر الفرنسية المعروفة « جاليمار » Galimard كتاب « آلام الحلاج . شهيد التصوف الإسلامي – La Passion de Hallaj – لمؤلفه المستشرق الفرنسي العلم « لويس ماسينيون – Massignon – الذي سبق له قبل موته أن حقق ونشر العديد من مؤلفات الحلاج وغيره من الصوفية العرب .

ويقع كتاب « آلام الحلاج » في أربعة مجلدات ضخمة . المجلد الأول وعنوانه – حياة الحلاج – يقع في ٦٠٨ صفحات والمجلد الثاني وعنوانه – بقاء الحلاج – ويقع في ٥١٠ ص . أما المجلد الثالث المعنون بـ « مذهب الحلاج » فيقع في ٣٨٦ ص . بينما يحتوي المجلد الرابع على ذكر المصادر والهوامش والشروح .

والحلاج هو الصوفي الإسلامي الشهير « الحسين بن منصور الحلاج » الذي حوكم في بغداد وصلب وقطعت أطرافه وأحرق جثمانه وذر رماده في نهر دجلة عام ٣٠٩ هـ – ٩٢٢ م ، بعد أن اتهم بالزندقة ونسب إلى انحلال العقيدة لقولته : « أنا الحق » وغيرها . . . علماً أن ثمة من اتهمه بأنه كان الزعيم الروحي لثورة ابن المعتز السياسية .

ولقد تضاربت آراء معاصري الحلاج فيه وآراء من جاء بعده . فنهم من زندقه وكفره كابن حزم وابن تيمية . ومنهم من

رفع من شأنه إلى مرتبة القداسة وعده كواحد من أكابر مفكري الصوفية كابن عربي والسهروردي وابن خفيف .

وكتاب ماسينيون « آلام الحلاج » عدا عن أنه يؤرخ لحياة وأفكار أحد أعلام الصوفية ، فإنه يحتوي في الوقت ذاته على سرد مطول لتاريخ التصوف الإسلامي وعلى اجتهادات ذات شأن .

ولقد لاقى هذا الكتاب اهتماماً واسعاً من النقاد والمثقفين الفرنسيين فصدر حوله العديد من الدراسات نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر دراسة لجاك بيرك نشرت في مجلة « نوفل اوبسرفاتور الباريسية العدد ٥٨٦ – ١٩٧٦ تحت عنوان « قصة الوردة المضرجة بالدماء » .

والجدير بالذكر أن الاهتمام بالتراث الصوفي الإسلامي ليس جديداً على المستشرقين الفرنسيين ، غير أنه يلاحظ في الآونة الأخيرة اهتماماً كبيراً في تسابق دور النشر الباريسية على إصدار ترجمات أعمال بعض المتصوفة العرب . حيث أصدرت دار « ميشيل البان » أيضاً منذ فترة الترجمة الفرنسية لكتاب : « فصوص الحكم » لابن عربي في طبعة شعبية يسهل وصولها إلى كافة القراء . حيث أن الكتاب ذاته كان قد صدر قبلا في طبعة خاصة باتت الآن نادرة .

* * *

## ٢ ـ وفاة ماكس ارنست :

في الثاني من نيسان ١٩٧٦ أذاع التلفزيون الفرنسي نبأ وفاة الرسام العالمي ماكس ارنست Ernest عن عمر يناهز ٨٤ عاماً .

وتأتي وفاة أرنست بعد موت بيكاسو وبعد وفاة اثنين من كبار رجالات السينما المعاصرة المخرج بازوليني والمخرج فيسكونتي .

وماكس ارنست الذي كان واحداً من أشهر أقطاب الرسم الحديث ولد عام ١٨٩١ في ألمانيا ، واستقر في باريس بدءاً من عام ١٩٢٢ حيث ساهم في تأسيس حركة « دادا » ثم ما لبث ، مثل أكثر جماعة دادا ، أن انضم إلى الحركة السريالية وأنتج أثناء ذلك أجمل وأهم أعماله .

خلال الحرب العالمية الثانية لجأ ارنست إلى نيويورك ثم عاد إلى فرنسا وحصل على الجنسية الفرنسية عام ١٩٥٨ .

منح الجائزة الوطنية الكبرى للفنون عام ١٩٥٩ . وارنست الذي يعتبر مدرسة قائمة بحد ذاتها ممثل بشكل دائم بالمتحف الوطني للفن الحديث ببعض رسومه تقديراً له وتخليداً لذكره .

والجدير بالذكر أن معرضاً كبيراً ضم أعمال أرنست التي جلبت إلى باريس من كافة أنحاء الأرض ، كان قد أقيم في متحف « لوجراند باليه »«Le Grand Palais» ودام أكثر من شهرين في العام الماضي .

وتتميز رسوم أرنست بجمال أخاذ وتقنية مذهلة حتى أن أحد النقاد وصف لوحاته بأنها بمثابة « قصائد شعرية » لروعتها .

ثمة غايات في لوحاته قال عنها هو ذاته أنها رموز لغابات أخرى لعلها تمثل براءة

الإنسان في أصالته الأولى . ومع ألوانه يدخل المرء إلى عالم من الحلم صيغ من جواهر .

* * *

## ٣ ـ فن :

تشهد العاصمة الفرنسية حالياً معرضاً لأعمال الرسام الفرنسي الذائع الصيت فرنسيس بيكابيا Picabia الذي توفي عام ١٩٥٣ .

وكان بيكابيا قد أقام أول معارضه عام ١٩٠٣ في صالون الفنانين المستقلين حيث كانت لوحاته تمثل مناظر طبيعية وألوانا تنسجم مع عالمه النفسي . غير أن بيكابيا ما لبث أن أصبح خلال الحرب الأولى واحداً من أكبر أعضاء حركة دادا موهبة وحيوية فأصدر العديد من البيانات الدادائية . كما حرر مجلة أدبية خاصة به لفترة من الزمن تضمنت وثائق فنية وأدبية ونقدية هامة لمن يؤرخ لتلك الحقبة من تاريخ الفن .

في هذه المرحلة أقام بيكابيا معرضاً لأعماله الدادائية حيث كانت المعروضات مؤلفة من قطع ميكانيكية ومن قطع خشبية ومن مواد أخرى كعيدان الكبريت الخ . . .

بعد مرحلة دادا عاد بيكابيا إلى مرحلة اتسمت بالواقعية الحالمة أنتج أثناءها أجمل وأهم أعماله الفنية الخالدة حيث تميز الخط عنده في هذه الفترة بالبساطة المطلقة والعفوية التي تصل إلى حد التعبير المذهل .

غير أنه بحيويته العجيبة ينتقل بعد ذلك إلى مرحلته التجريدية . ويختم حياته بانتاج لوحات أقل مستوى مما سبقها .

وعدا الرسوم فقد احتوى معرضه الذي أقيم في متحف القصر الكبير في باريس على الطبعات الأولى لبعض بيانات دادا التي حررها بيكابيا ، وعلى بعض أعداد مجلته . كما احتوى على صور فوتوجرافية شخصية نادرة تمثل الشخصيات الفنية في تلك الحقبة الفنية مثل برتون وتزارا وايلوار . وكان بوسع الزائرين أيضاً مشاهدة بعض الطبعات النادرة من كتب بيكابيا ومنها كتابه المعنون بـ « أفكار بلا لغة » .

* * *

## ٤ ـ موسيقى :

عابد عازرية ١٩٤٥ — حلب — مؤلف موسيقي ومغني . صدر له في باريس مؤخراً طبعة ثانية عن اسطواناته ٣٣ دورة تحت اسم : « وجد » تضمنت قصائد ونصوصاً لمتصوفة عرب من القرن ٨ م وحتى القرن ١٣ م . بالإضافة إلى قصائد أخرى حديثة لشعراء من سورية .

والجدير بالذكر أن عابد عازرية كان قد أصدر في العام ١٩٧٠ في باريس اسطوانة ٣٣ دورة تحت اسم : الغناء الجديد لشعراء العرب : غنى فيها قصائد لأدونيس وبلند

الحيدري وخليل حاوي ولشعراء المقاومة الفلسطينية محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد .

إن هذين العملين لعابد عازرية « الغناء الجديد الشعراء العرب » ١٩٧٠ و « وجد » طبعة أولى ١٩٧٤ ، وطبعة ثانية ١٩٧٦ ، يتعاويان على تفاوت في الصياغة لا في الرؤيا . إذ أن رؤيا هذا الموسيقي تضمنت منذ البداية حدساً تأسيسياً كما يبدو ، وكان هدفه إعادة خلق الأغنية العربية الحديثة عن طريق استلهام الصوت النقي للتراث الموسيقي الشرقي وخاصة العربي

وفي هذين العملين يلاحظ المستمع ثمة بحثاً في الصيغ الجمالية في محاولة لامتلاك جملة موسيقية هي خاصة بقدر ما تطمح إلى العمومية .

كما أن النص الكلامي عبر هذه الأغنية يرتقي للمرة الأولى في تاريخ الأغنية العربية إلى مستوى الموسيقى ويتلاءم معها . كما في عدة قصائد لابن عربي والحلاج ولأدونيس وخالد آغا القلعة .

والباحث يجد أن الأعمال الموسيقية لعابد عازرية الذي يحاول إيصال الكلمة العربية والموسيقى العربية كما هي في أصالتها إلى الأذن الأوربية . أقول إن أعماله تكاد تكون أكثر التصاقاً رحمياً بروح الأغنية الشعبية من أعمال تصف ذاتها بأنها امتداد للتراث فإذا بها قتلا له وفتكاً به .

والمؤلف ذاته يستعد الآن لتسجيل ملحمة جلجامش الشهيرة على اسطوانة تجارية بعد أن انتهى من تلحين النص شبه الكامل لهذه الملحمة العظيمة .

باريس

★ ★ ★

تقارير

# حوار في مدريد

# حول الثقافة الاسبانية العربية

سلمى الحفار الكزبري

انعقدت في مدريد ندوة اسبانية عربية في الاسبوع الاخير من شهر شباط الماضي دعا اليها « المعهد الاسباني العربي للثقافة » المنبثق عن مديرية العلاقات الثقافية في وزارة الخارجية الاسبانية . وقد شارك المدعوون في حوار كان الاول من نوعه غايته توضيح معالم الثقافة الاسبانية في الوطن العربي ، وتوطيد دعائم التبادل الثقافي بين العرب والاسبان لكي تجني منه الامتان العربية والاسبانية اكبر الفوائد حاضرا ومستقبلا.

كان المدعوون العرب الى هذا الحوار من المهتمين بالثقافتين العربية والاسبانية والمتمكنين من اللغة الاسبانية في كل من مصر والعراق وسورية والمغرب والجزائر وتونس ، كما دعي اليه اعضاء البعثات الدبلوماسية العربية المعتمدة في مدريد ، وممثل الجامعة العربية فيها .

واما الاسبان فقد دعي منهم مدراء المراكز الثقافية في العواصم العربية ، وعدد من المستعربين والاساتذة الجامعيين ، كما كانت جلسات الحوار مفتوحة امام المستمعين في قاعات المعهد الاسباني العربي للثقافة ، وكثيرا ما غصت بهم واكثرهم من الطلاب العرب ، والطلاب الاسبان المهتمين بالثقافة العربية ، والمفكرين والباحثين والصحفيين .

سعدت كثيرا بالاسهام في ذلك الحوار ، وبما اني كنت الممثلة الوحيدة السورية فيه بسبب اعتذار الاستاذ الشاعر نزار قباني والاستاذ رفعت عطفه ، فقد وجدت من واجبي ان اشرح اهم الموضوعات التي عالجها المتحاورون ، والتوصيات والاقتراحات التي اقروها . فالايام الاربعة التي قضيناها في مدريد نتبادل الاراء ونتناقش في موضوع

من اهم موضوعات العصر والفكر كانت اياما ممتعة ومثمرة بفضل حماسة المدعوين للحوار والداعين اليه ، وحسن التنظيم . ولقد سادجوتلكاللقاءاتتفهم عميقوتماونوثيق وود ليس بمستغرب اذ كان هذ الجو ولا يزال الصفة البارزة في الروابط العربية الاسبانية . كما أن اطلاعنا على النشاطات الثقافية والجهود التي تبذل في كل من المغرب والجزائر وتونس ومصر والعراق من اجل تنميتها اكبر دليل علىالصلات الفكرية والروحية بين اسبانيا وارجاء الوطن العربي فهي صلات عميقة الجذور لايؤثر فيإضعافها لا البعد الزمني ولا الجغرافي ، بل تزيدها السنون ترسخا وشمولا لاصالتها الحضارية. فمما لاريب فيه ان هذا العصر الذي شهد حركات تحررية ونهضات فكرية في الوطن العربي ، وما يماثلها في اسبانيا والعالم الاسباني ( البلاد الناطقة باللغة الاسبانية في العالم الجديد ) دفعنا جميعا الى البحث عن الحضارة المشتركة التي نعتز بها هنا وهناك ، والى القاء الضوء علىمعالمها الفنية ورسالتها الانسانية من اجل شحذ الهمم ، وتجنيد لطاقات الكفيلة ببعثها من جديد ومما لايختلف فيه اثنان ان بعث هذهالحضارة لايتم الا عن طريق التعاون على نشر الثقافة، القديمة والحديثة ، بين بلادنا العربية واسبانيا وبلاد أمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية وذلكبما يتناسب مععقلية اليوم الحاضر والغد المرتقب .

الغاية واحدة اذن ، والفوائد مشتركة ، إنما ينقصها العمل الجماعي المنظم على نهج علمي لاسيما وان مانسميه : الثقافةالاسبانية العربية اليوم El Hispanismo Arabe هو امتداد للاشعاع الفكري الذي نشا في الاندلس قديما وازدهر في إثر التقاء شعبين كبيرين تعايشا ثمانية قرون من الزمن ، دون ان يغرب عن بالنا ان ذلك الاشعاع العظيم لم تخب انواره حتى بعد افتراقهما ! يضاف الى هذا ان اهتمام العالم بدراسة ذلك الاشعاع ، وتقويم معطياته الجلى للفكر الانساني هو مايحفزنا ، عربا واسبان الى بناء جسور جديدةمتينة تلتقي بمدهاالثقافتان المعاصرتان وتعملان معا على تغذية الروابط الوثيقة بين الامتين الصديقتين ، ولاريب في اننا نقوم بواجب مقدس بتحقيق هذا الفرض ، وبمسؤولية حضارية ينبغي أن نوليها كل عنايتنا .

الموضوعات المتنوعة التيأثيرت خلالالحوار الذي نتحدث عنه دعت المشتركين فيه الى المطالبة بتاسيس لجنة دائمة ترعى هذه الموضوعات وتتصرف لمعالجتها مع الحكومات والجامعات والمؤسسات الثقافية في اسبانيا والبلاد العربية . وقد تقرر ان تكون مدريد مركزا مؤقتا لتلك اللجنة العليا التيتصبح صلة الوصل مع لجان تتفرع عنها وتضم ممثلين للثقافتين الاسبانية والعربية يهتمون بتنسيق الجهود وتنفيذ الاقتراحات والتوصيات الناجمة عن ذلك الحوار . اما المقترحات والتوصيات التي تم الاتفاق عليها في مدريد فهي التالية :

١ ـ تاسيس دار للنشر اسبانية عربية تمولها الاطراف المعنية ، وتتولى طباعة

المؤلفات الضرورية لتحقيق الغاية الثقافية المنشودة .

٢ ـ انشاء دار عربية اسبانية ايضا تتولى توزيع المؤلفات الصادرة عن دار النشر المشار اليها من ثقافية وعلمية وتربوية ولغوية وفنية الخ ..

٣ ـ تاليف فرق للعمل المشترك تختار الاثار الفكرية القديمة والحديثة وترشحها للنشر والتحقيق والترجمة حسبما تدعو الحاجة ، سواء اكانت ابحاثا ام قصصا ام روايات ام مسرحيات أم دواوين شعر ام غيرها ، وترسم لها الخطة الاعلامية الضرورية .

٤ ـ ارساء قواعد ثابتة للتبادل الاعلامي بين اسبانيا والعالم العربي على نطاق واسع يستفيد من وسائل الاعلام الحديثة ، ويعمل على اقامة معارض فنية وثقافية ، ويدعو الى اعداد محاضرات تقدم في كلا العالمين الاسباني والعربي .

٥ ـ انشاء مكتبات في المراكز الثقافية الاسبانية والعربية وتغذيتها باستمرار ، وتنظيم وثائق تتضمن المعلومات الضرورية عما يصدر من ابحاث جامعية وفردية وتنقيبية تتصل بالثقافة الاسبانية العربية ،ومعلومات وافية عن اصحاب تلك الابحاث أو الاعمال الفكرية أو الصحف أو المجلات أو الافلام أو البرامج الاذاعية والتلفزيونية وغيرها .

كما انه تم الاتفاق في نهاية الحوار على ضرورة الاتصال بالمؤسسات العلميةوالثقافية العالمية المهتمة بموضوع الثقافة الاسبانية العربية للافادة من تجاربها ، وتوحيد الجهود الرامية الى تطوير الابحاث وتنسيقها وتنميتها . وكذلك اهتم الاساتذة المتحاورون في هذا الموضوع بمشكلة كبيرة يتعرض لها العديد من الطلاب العرب في الجامعات الاسبانية ، وهي مشكلة معادلة الشهادات، فقدتباحثنا في هذا الموضوع يوما كاملا ، ورفعنا التوصيات الى الجهات المختصة والى جامعة الدول العربية للاسراع في حله لتوفير الوقت على شبابنا الطلاب ، وازالةالعقبات التي تعترض طريقهم في الدراسة العليا والتخصص ، وتحد من طموحهم في أحيان كثيرة .

ولعل من اهم ماتقرر في مدريد مؤخرا الدعوة الى تاسيس صندوق عربي اسباني مشترك يسمح بتنفيذ المقترحات والتوصيات التي ذكرتها آنفا ، والدعوة ايضا الى تعليم اللغتين العربية والاسبانية فيمراحل الدراسة الثانوية والجامعية في كل من البلاد العربية والاسبانية تنفيذا لبرنامج التبادل الثقافي المشترك في حقل التعليم ، وتلبية لرغبة الاجيال الصاعدة فيها . فقد ثبت لدى المهتمين في حقل التعليم في اسبانيا وفي الوطن العربي، ان اقبال الشبيبة العربية والاسبانية على تعلم كلا اللغتين في تزايد مستمر ، ناهيك عن الفوائد التي نجنيها معا ، عرباواسبان، ثقافيا وتجاريا وصناعيا وسياحيا وعلميا وفنيا وحتى سياسيا عن هذا الطريق . ولا بد لي هنا من ان ألفت انتباه المسؤولين في كل بلد عربي الى ضرورة تاسيس مراكز ثقافية عربية في المدن الاسبانية ، وان أشير الى ان سورية باتت متقصرة في هذا الميدان اذ لم تنشىء حتى غاية اليوم أي معهد أو مركز ثقافي عربي في اسبانيا علما بان لها فيها رصيدا حضاريا عظيما ، وان حضورها الثقافي في العالم الاسباني سواء أكان لنشر اللغة العربية ، أم للاسهام في الابحاث والتراجم ، يعود عليها وعلى طلابها الذين بلغ عددهم هذا العام الفي طالب في مدريد بفوائد كبيرة . كما لابد لي من الاشارة أيضا الى اهمية الوجود العربي عامة ،

والسوري خاصة ، في اسبانيا وفي بـلاد اميركا اللاتينية حيث لنا اخوة وابنـــاء يتعطشون الى عنايتنا واهتمامنا بهم ، ولا سيما عن طريق التعليم والثقافة والاعلام ، فقد كادت الجسور اللغوية والقومية تنقطـع بيننا وبينهم ، وطال أمد اهمالنا لهم . اني اذكر بكثير من التاثر ماقاله لي أحدالمستمعين الاسبان يوم كنت أدير جلسة الحوار التي خصصت لواقع الثقافة الاسبانية في سورية، فقد طلب الكلام السيد « فرناندو فرادي » Fernando Frade وهو رجل اعمـال اسباني زار البلاد العربيـة وسـورية اكثر من مرة ، وقال بعد ان ايد ماجاء في تعليقالبحاثة المصري الاستاذ الدكتورمحمود علي مكي على أهمية دور سورية ودمشق في نشر الحضارة العربية في اسبانيا اولا ، ومن ثم في العالم الغربي عن طريق الاندلس .

ـ ( ان ماسمعناه من ممثلة سورية ومن الدكتور مكي صحيح وذو أهميـة تاريخية كبرى ، واني اسمح لنفسي باضافة واقـع قد يبدو غريبا لبعض السادة الحاضرين وهو ان في سورية اليوم عددا كبيرا من النـاس يتقنون اللغة الاسبانية ويحبونها فقد زرت بلدة يبرود ذات يوم والقيت التحية عـلى رهط من سكانها بالعربية ، وعندما علمـوا اني اسباني ابتهجوا واخذوا يحدثوننـــي بها بطلاقة فعلمت ان قرابة الف وخمسمئة من ابناء يبرود القاطنين فيها يتكلـــمون الاسبانية ويحافظون عليها ، فبعضهم تعلمها في الارجنتين وعلمها لاولاده بعد رجوعه منها، وبعضهم الاخر يتعلمها اما عن طريق المراسلة او التحاور فيها (!)

وختاما اود ان ابعث بتحية شكر ومودة الى المعهد الاسبانيالعربي للثقافة في مدريد، وللقائمين عليه وبخاصة مديره الاســـــتاذ « فرانسيـــــكو اوتراي »
Fransisco utray
وأمينة سره الدكتورة « كارمن رويث برافو»
Carmen Ruij Bravo
والاستاذ « بيدرو مارتينيث مونتافيث »
Pedro Martinej Monta'vej
الذي كان بمثابة الفكر المحرك للجلســـات سواء بالكلمة التي القاها يوم افتتاح العمل عن خصائص الثقافة الاسبانية العربية ، او بالجهود التي بذلها للتقريب بين وجهات النظر في الموضوعات التي طرحت علىبساط البحث . كما انه لابد مـن الاعتراف بـان جميع الذين اسهموا في هذا الحوار مـن اخواننا الاساتذة العرب المصريين والمغاربـة والجزائريين والتوانسة والعراقيين ، ومن اصدقائنا الاسبان ، رسميـين ومستعربـين وباحثين واساتذة جامعيين ، وجميع الذين تابعوا جلساته من طلاب ومفكرين وغيرهـــم راغبون ، كل الرغبة ، بفتح آفاق جديدة تغذي الروابط الوثيقة بينالعرب والاسبان، وآملون ، الامل كله ، بان يلي هذا الحوار حوار ثان او مؤتمر تدعو الى عقده احدى العواصم العربية ، ان لم يكن في العـــام الحالي ففي العام المقبل . لقد تم الاتفاق بيننا على تقديم هذا الاقتراح قبل اختتام اعمال الندوة الحوار التي نتحدث عنها ، واعتبرناه من ضمن التوصيات التي تقدمنا بها . ومن لايرجو مثلي أن تقيم الجمهوريـة العربية السـورية هذا المؤتمر ؟؟ لقد كانـت دمشق اول منطلق لنشر الحضـارة الاسلامية والثقافة العربية في الاندلس ، فحري بها أن تاخذ على عاتقها المبادرة في تبني هـذا الاقتراح ، وغيره من التوصيات ، استكمالا لرسالتها الثقافية والحضارية في العالم .

# آفاق

## لماذا.. لماذا.. لماذا..؟

د. شكري فيصل



السيد رئيس التحرير

أطيب التحية ، وبعد

فهل لك أن تعفيني من مقال يغلب عليه الفكر إلى كلمات يغلب عليها التأمل ؟ . .

هل لك أن تنقلني ، في هذا العدد ، من موضوع منظم إلى اشراقات عابرة وانطباعات سريعة ، في أعقاب الذهول العاطفي الذي نصاب به حين تواجهنا بعض الحقائق ؟

هل لك أن تعفيني من الصفحات الاولى التي تقترب من الغلاف — الصدرأو من الصفحات الداخلية . . إلى الصفحات الأخيرة التي تجاور الغلاف — الظهر ؟

لعلي أتمنى أن يبدأ القراء النظر في المجلة ، هذه المرة من آخرها .. ولعلك تعينني على ذلك .

— ١ —

السؤال اللاهث اللاهب الذي كان يملأ علي طريقي كلها في الهند ، من العاصمة إلى تخوم الشمال في حدود المكان . . ومن الماضي السحيق الذي يلامس المجهول إلى المستقبل الالق الذي يقارب المأمول . . والذي يملأ طريقي كله عائداً من هذه الزيارة . . ماراً في سماء البحر العربي وهضاب عُمان ، متبرداً بالأمطار الموسمية ، مطلاًّ على الامارات التي تشبه أن تكون الفنادق الكبرى : فيها كل زيف الفنادق وحقائقها ، وفيها كل سادتها وخدمها ، مجتازاً الكويت إلى دمشق ، تملأ بروائح البترول وطيوفٍ من الحضارة والبداوة تحيط بهذه الروائح ، قبل أن أواجه أرواح الغوطة ونسائم بردى ، ممتلىء القلب بالرمال وجهامتها ، والصحارى واتساعاتها ، متمنياً لو استطعت أن ازحف على كل رمل أقبّلُ مواطن أقدام اولئك الذين انطلقوا من مدينة الرسول وبوادي الجزيرة إلى مهاجر العرب ، ووحدوا هذا الجيل مــن الناس بعد طول خصام واقتتال . . السؤال اللائب اللاهب الذي كان يملأ عليّ وجودي كله ودنياي كلها في كل هذه الرحلة هو : لماذا ؟

— ٢ —

لماذا يظل العرب يعيشون في أتون الفرقة ، ويظلون « ينعمون » في مهاوي التخلف ؟ أيّ قدر من الربط والاحكام بين هذين : بين الفرقة والتخلف ، بين الانقسام والفقر ، بين التشتت الجــماعي والتيه الحضاري ؟ .

لماذا . . لماذا أقطع الطريق في هـــذه الاجزاء من أرض العرب ، أبرز جوازي مرة في كل نصف ساعة ، كأني أنتقل من دولة إلى دولـــة . . على حين قطعت الاف الأميال ، واجتزت أبعد المسافات ، وانتقلت من البحر إلى البر ، ومن الساحل إلى الداخل ، ومن الوادي إلى الجبل ، واو شكت أن أبلغ المرتفعات العليا في كشمير دون أن يسألوني أين جوازك .

— ٣ —

لماذا . . لقد سافرت من دمشق لاشهد ندوات الشاعر والفنان الامير خسرو الدهلوي . . . انسان متميز تنغمر حياته كلها من جوانبها كلها بأجواء مغرية عذبة من الموسيقى والشعر ، من التصوف والفكر . . ومع ذلك ، هـــل تريدون أن أعـــترف لكم ، تغفرون لي أن اقـــول اني كنت في احيان كثيرة ، خـــلال الندوات والابحاث حيناً ، وخـــلال التأمل والتنقل حيناً آخر . . تحت غطاء الفراش وفي غرفـــة المصعد ، في المطعم مرة وفي الطريق مرات أجدني حين أفاجىء نفس بنفسي ، حين ألقي عليها القبض ، حين أكون أنا المراقِب وأنا المراقَب — أجدني وكأني أهذي بهذا السؤال : لماذا . . وأنسى المحاضرة ، وأذهل عن المناقشة ، وانجاوز مكاني الذي كنت فيه أياً كان هـــذا المكان .

لماذا ؟ . . هذه كانت الهاجس الذي لم يفارقني . . كانت هي تعبيراً عني ، وكنت أنا صورة لكل حيرتها وقلقها . .

— ٣ —

الهند قارة ، غابة من اللغات والحروف ، ومن الاصوات والكلمات.

غابة تتجدد أوراقها دائماً ، تسقط وتعود . . غابة ليس لها ثمار ، تتواثب فيها الاصوات وتنعقد الاشكال ، وتتبهم فيها الحروف . ومع ذلك فان الذي يلف هذه الغابة انما هو لغة أخرى ليس بينها وبين لغات الغابة مايقربها منها أو يصلها بها .

ومع ذلك تعيش الملايين الأربعمائة ، وقد انتظمها نسق واحد غريب . .

فكيف لاينتظمنا – في بلاد العرب – نسق لغوي أصيل هو هو في كل مكان من هذه البلاد . . هو في الواقع الخارجي ، وهو في الواقع النفسي . . هو في الفرد وهو في الجماعة . . وهو في الوجدان وهو في العقل . . هو الذي كان وهو الكائن . . تسمعه من أطراف الجبل الاخضر على المحيط الهندي ثم يصحبك في الرحلة البعيدة إلى اطراف الاطلسي . . فكيف أستطاع التشتت اللغوي في القارة الهندية أن يختفي عن طريق الدولة الواحدة ، ثم لم يستطع التوحد اللغوي أن يساعد في الأرض العربية على انشاء الدولة الواحدة ؟

— ٥ —

لماذا ؟ . . لماذا يتكلم الهنود في الواقع العملي ، لغة واحدة لانعرفها ، ابجدية لايفهم منها العالم الامعاني التصميم والعزم . . ونتكلم نحن ، في الواقع الشعري ، لغة واحدة ننساها في الواقع العملي ليتكلم كلٌ منا على هواه . . ولتنقطع الصلة بين اللغة والفكر ، بين الواقع والواجب ، . . فاذا لغتنا المنسقة اصوات جوفاء ، واذا نحن لايسمع بعضنا بعضاً . . فاذا سمع فانه لايعي ،

واذا وعى فانه الوعي الذي لايقود إلا إلى الجدل . . واذا اللغات التي لاتحصى عندهم اختلافاً تختفي وراء لغة الواقع والارادة والحزم لتكون الصوت المسموع في العالم والارادة التي تتغلب أو تحاول أن تتغلب . .

لماذا تكون اللغة عندهم هي الفكر . . لماذا يكون هناك هذا التواؤم الطبيعي بين لغتهم وتفكيرهم . . ونفتقد نحن هذا التلاؤم ، أشدّ فَقْد وأوجعه ، بين لغتنا وتفكيرنا . . على حين لايتكلمون هم لغتهم التي يعرفون وانما يتكلمون لغتهم التي يتعلمون ، وعلى حين نتكلم لغتنا التي نعرف ولغتنا التي نتعلم ؟

هل تكون التجربة اللغوية في هذا القطر الفسيح محاولة للنيل من القانون العام . . هل هي الظاهرة التي نريد أن تنقض النظرية لتقول إن اللغة والفكر انما هي أشياء في الوجود الاجتماعي والوجود النفسي ، يكتسبان قيمتهما من هــذا الإنسان ، من هذا المخلوق الذي كرمه الله بالعقل . . من ارادته التي هي قبس من إرادة الله فيه . . فان هو لم تكن له هذه الارادة لم يكن له شيء آخر ذو بال من معطيات الوجود ؟

— ٦ —

لماذا تختلط الدماء ، تساط وتمتزج ، على طول الهند وعرضها . . لتؤلف هذه البحيرة التي تنتهي إليها كل هذه الروافد المتباينة . . فتتلاقى هــذا التلاقي المتجدد ، وتنبض هــذا النبض المشترك أو كالمشترك ، ويكون لهــا هذا الارج الواحد . . . أرج الهند . . تراه في كلياته ، ثم لاتكاد تلمحه حين تنظر في الجزئيات وحدها . . فاذا انت استوقفتك جزئياته — من منظور الكل — لم تكن جزئيات متنافرة ، وانما كانت الجزئيات التي تنثني لتندمج في هذا الكل ،

ولينـدمج فيها هذا الكل . . . تنبع منه لتصب فيه . . وتنبت لها ظلالها الصغرى لتغيب في ظلاله الكبرى . . ترى الجزء فتعرفه في ذاته ثم تغيب هذه الذات – على نحو من الغياب – لتحلّ في ذات الهند كلها . . فاذا هو – هذا الجزء – عبق من عبقها المشترك .

الاجزاء ، ماأكثرها وما أشد تنوعها وتلونها ، وما أشد تنافرها في بعض الاحايين وتضادها . . ماأقسى تناقضاتها . . انها تنبعث في كل جانب من جوانب الحياة في الهند ، من هنا ومن هناك ، وتتكون لها عشرات من الاستطالات ، تبدو حادة ، وتبدو صلبة وكأنها محض ذات . . ثم لاتلبث بعد ذلك أن تجد أنها الاستطالات الهينة اللينة التي يندمج بعضها في بعض ويتكامل بعضها مع بعض ، ويتآلف بعض ببعض . . فاذا هي استطالات كاذبة – صادقة في الحالتين : كاذبة – صادقة في ذاتها ، في وجودها الفردي المتميز ، وكاذبة – صادقة في وجودها الاجتماعي المتميز . . واذا هي هذا الوجود الذي تبدو فيه الذات الفردية بخصائصها لتغيب ، وتظهر لتختفي . . ثم تغيب لتبدو ، وتختفي لتظهر . . واذاهواختفاء كالظهور ، وظهور كالاختفاء . . لاترى من خلال ذلك إلا هذه القارة القائمة في الزمان والقائمة في المكان . .

– ٧ –

لماذا كان ذلك هناك . . ولماذا تؤلف بحيرة الدم العربي هذا الارخبيل من الجزر الصغيرة . . العشرات من الجزر ان لم نقل المئات ينحسر عنها بحر ثم يغطيها بحر . . يناوئها موج وتختفي في موج . . يظهر عليها حيناً ، وتظهر عليه حيناً . . تخلق من بينها الجسور ثم تحطم هذه الجسور . . موقعها من المكان في نفوس الناس

موقع واحد متآلف ، متلاق ، متكامل . . وموقعها في ذاتها متنافر أشد التنافر ، متقاطع أقوى التقاطع . . حتى لتخال الجزيرة منها قارة . . والقارة منها جزيرة . . لاتكاد تسوطها الاحزان وتمزج ذاتها وتوحدها حتى تعود فينفصل مابينها ، ، وينحاز الكلّ في أبعاض لاتتناهى في الحجم ، ولا تتناهى في التفرد بالذات والاعتداد بها . . وتحاول ريح من الآمال المشتركة ان تخلق لها أو أن تخلق عندها وفيها ، هذه الزهرات الغضة التي تتفتح معاً على مستقبل مشترك . . ولكن ذلك لايمضي في غايته لا يجري إلى مستقره . . فاذا زهرات منها تموت أو تتماوت ، وزهرات تحيا أو تتظاهر بالحياة . . واذا أنت امام الدم الواحد الذي يأبى أن يكون واحداً ، واللون الواحد الذي لايرضى إلا أن يكون لوينات مبعثرة . . واذا كل شعاع من هذا الدم منحل إلى أطياف لاتعرف التلاؤم .

لماذا يكون هذا الدم العربي عشرات القلوب التي ينبض بها . . ولا يكون دماً لقلب واحد ينبض بوجود واحد ، ويستشرف افقاً واحداً ، ويتطلع إلى مستقبل واحد .

— ٨ —

لماذا تلتقي هناك ، جبال هملايا وشواطىء مدارس ، ولا يكاد يلتقي هنا مابين الجزء من الشاطىء والجزء الذي يليه . . لماذا يوحّدّ النهر هناك ويفرّق هنا . . لماذا يأتلف هناك الشرق والغرب والشمال والجنوب ليؤلف وجوداً واحداً ، اني توجهت منه الركائب ، أو توجهت إليه الركائب . . ويكون عندنا شرق وشرق الشرق ، وغرب الغرب ، وشمال وماهو فوقه ، وجنوب ماهو دونه . . وليكون بعد ذلك ماشئت ، بين هذه الجهات ، من جهات أخرى لاتتناهى في التفرع ولا يأتي على تعدادها احصاء .

لماذا تكون الأحجار في الهند عقوداً وأسْورة ، وتكون حُلِيّ وزينات . . وتكون الحجارة هنا رجماً للابرياء وانتقاماً من الأنقياء ، وتكون اسلوباً من ذكر الناس والحديث عنهم في غيبتهم إن غابوا ، وفي حين التقائهم اذا التقوا ؟

لماذا تحمل الرياح هناك المطر ، ويحمل المطر النبت والكلأ والشجر ، ويحمل الشجر الثمر ، ويأكل الناس من هذا الثمر . . ثم لاتكون الرياح في هذا الجزء أوذاك من وطننا الكبير إلا رياح العداوة والبغضاء.

لماذا نُعَدّ حين نُعَدّ أفراداً من الآف قليلة او ملايين معددات ، ولا ننسب حين ننسب إلى مئة المليون أو تزيد التي نحن منها .

لماذا لاتتحرك الجماهير حركة الوعي والمسؤولية ، وتظل الدولة وحدها تصيح وتهيب بينما تتحرك هناك الدولة بالناس ويكون من وجودهم وجودها ، ومن ثقتهم استمرارها ؟

لماذا ننسى الأرقام العالية من الناس والمساحات الكبيرة من الأرض ، ويحاول الآخرون هناك أن يضيفوا الملايين إلى الملايين والأرض إلى الارض ؟

لماذا نحمل عشرين جوازاً لكل جواز لون ، ولكل جواز تسمية ، وخاتم ، وشارة حتى لنكاد نجهل بعض الاسماء وتجهلنا بعض الاسماء . . ويحمل غيرنا جوازاً واحداً ذا لون واحد وشكل واحد ؟

لماذا يرتفع في سمائنا العريضة عشرون علماً ، ولكل علم قصة . . ثم ننسى القصة الكبرى : رسالة العلم الواحد واللغة الواحدة والمعتقد الواحد والامل الواحد والارض الواحدة . . على حين يرتفع في سماء غيرنا علم واحد يطوي الاعلام الصغيرة ليؤلف — على نحو ما من انواع التأليف ، طوعي أو كراهي — قصة العلم الواحد ؟ لماذا ؟

انك لتسألني لماذا ؟ وإني لأتساءل لماذا ؟ . .

دعني من تطويلات القول وزخرفاته ، وتفريعاته وجدلياته ،

والمقدمات التي يجعلونها نتائج ، والنتائج التي يجعلونها مقدمــات ، والواقــع الذي يصطنعونه نظرية قابلة لالف وجه من وجوه القول ، والنظرية التي لايتيحون لها ــ مهماقامت عليهاالبراهين ــ أن تكون واقعاً..

دعني . . فقد بدأتُ منذ حين قريب ، بعد ان قبعت اربعين ســنة في كهوف تمارس فيها طقوس نسميها العمل القومي ، بدأت أذهب إلى أن الذي يقتلنا انما هو الكلام . . . وتمنيت لوقطع العرب طريق الجدل ، اكثر الجدل ، ليأخذوا طريق العمل ولو كان أقل العمل..

بدأت أقول هذا . فلما خرجت من الكهف بعض خروج ، من كهف التجارب والنظريات وتشقيق الكلام ، ثم عدت اليه أيقنت أن شيئاً واحداً نتمنى أن لايكون محرماً في هذا الوطن عدداً من السنن هو هذه التراشق الذي نصفه بالحوار والكلمات المجوفة التي نطلق عليها أوصاف النظريات . . وتمنيت لو أن الله سبحانه فرض على هؤلاء العرب فريضة جديدة هي فريضة الصمت والامتناع عن الكلام ، بعض الاعوام ، حتى يكون أكبر همهم إلى عمل ينفذونه وامل يحققونه ، وحتى يكون لهم مايتكلمون لهم في دنيا الواقع مايتكلمون عنه أو يعاودون الكلام .

في فلسفات الأمم الاخرى تكشفت لهم روح بلادهم . . ولكن المنظّرين في مجتمعاتنا واحزابنا واقطارنا استطاعوا ــ بزخم الالفاظ وحدها التي لا تعدو أن تكون أقوى الالفاظ واجمل الالفاظ ــ استطاعوا أن يحجبوا روح الوطن الكبير أو يتجاهلوا هذه الروح وأن يجهّلوا بها .

أيها العائد إلى وطنك من أي بلد كنت : لتكن الكلمة الواحدة الحلال التي تستطيع أن تقولها ، ويجب أن تقولها ، ــ اين كان موقفك من الحياة في وطنك ــ لماذا ؟

وحين لانكتشف الجواب ، نكون قد اكتشفنا الطريق .